

Papeles de la India

Volumen 44, Número 2, 2015



CONSEJO INDIO DE RELACIONES CULTURALES

PAPELES DE LA INDIA

Volumen 44, Número 2, 2015

PAPELES DE LA INDIA

Volumen 44, Número 2, 2015

Directora:
Alka Jaspal



CONSEJO INDIO DE RELACIONES CULTURALES

	Precios de suscripción:	
	un año	tres años
Rupias	100	250
Dólares USA	40	100
Libras	16	40

Este número
Rs. 50, \$20, £8

Publicado por:
C. Rajasekhar
Director General,
Consejo Indio de Relaciones
Culturales,
Azad Bhavan, Indraprastha Estate,
Nueva Delhi –110002

Directora:
Alka Jaspal

Ayudante de dirección:
Sharmishtha Majumdar

ISSN 0971-1449

Papeles de la India también está
disponible en el sitio web de ICCR
www.iccrindia.net

Impreso en:
Sita Fine Arts Pvt. Ltd.
A-16, Naraina Industrial Area, Phase II,
New Delhi 110028
Phones : 41418880, 25895100, 25896999
E-mail : sitafinearts@gmail.com

El Consejo Indio de Relaciones Culturales (ICCR), fundado en 1950 con el objetivo de fortalecer los vínculos culturales y promocionar el entendimiento entre la India y otros países, funciona bajo los auspicios del Ministerio de Asuntos Exteriores, Gobierno de la India. La labor del Consejo incluye, además de la edición de libros, la publicación de revistas en inglés (Indian Horizons, Africa Quarterly), árabe (Thaqafat-ul-Hind), español (Papeles de la India), francés (Recontre Avec L'Inde) e hindi (Gaganachal).

Las opiniones expresadas en los artículos incluidos en la revista son de la responsabilidad de los respectivos autores y no necesariamente reflejan los puntos de vista del ICCR.

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción, almacenaje en algún sistema informático de recuperación o transmisión, en cualquier forma o medio, sea electrónico, mecánico, de fotocopia o grabación, sin la autorización del ICCR.

Toda la correspondencia, los manuscritos y reseñas de libros (preferiblemente en disquete y una copia impresa), deben dirigirse a:

Directora: Papeles de la India
Indian Council for Cultural Relations,
Azad Bhavan, Indraprastha Estate,
New Delhi-110002.
E-mail : papelesdelaindia@gmail.com

Índice

	Página
Palabras del Director General, ICCR	v
Prefacio	vii
1. Orígenes de las tradiciones culturales de la India	1
Fernando Diez	
2. Yo maté a Kennedy	18
Pablo Noreña Garcia	
3. Yatra	27
Juan Luis Salcedo Miranda	
4. Apropiación y reinterpretación de la diosa <i>Kālī</i> por Chantal Maillard	30
Nuño Aguirre de Fernández	
5. La Música India	55
Manjula Balakrishnan	
6. Fotopoesía: Octavio Paz, Nicanor Parra	66
Subrata Biswas y Adil Hasan, Natasha Hemrajani y Ronny Sen	
7. Ver el Ser / <i>Îúâvâsya Upanishad</i> , 6—	87
(traducción y comentario de David Rodrigo)	

8.	Santa Teresa de Jesus and Mira Bai	91
	Aparjit Chattopadhyay	
9.	Mahesh y Cordera: Un puente de suspiros	97
	Anindita Roy	
10.	Poesía	105
	Carmen Ruiz de Apodaca	
	Nuestro Colaboradores	111

Palabras del Director General, ICCR

Acabo de integrarme al Consejo Indio de Relaciones Culturales como Director General. Estoy muy encantado con este proyecto y muy animado de llevar adelante el compromiso cultural de la India con el mundo. Me agrada tener esta oportunidad de saludar a los lectores de *Papeles de la India*.

En el presente número ofrecemos a los lectores unos artículos muy interesantes, desde el ámbito de trasfondo cultural y filosófico del hinduismo a foto-poesía y a una experiencia de peregrinaje iniciático en la India.

Aquí quisiera compartir una experiencia personal de peregrinaje. Unos años con mi trabajo diplomático, lleve a mi madre (ahora fallecida) a un peregrinaje a Tirupati, una ciudad templaria de Sur de la India. Había hecho recurso de mi experiencia diplomática para planificar una visita completa e hice unas reservas excelentes, teniendo en cuenta hasta el último detalle para que ella estuviese cómoda. Al final cuando le pregunté si le había gustado, me comentó que le había robado la experiencia de un peregrinaje debido y que lo había sustituido con una excursión bonita! Lo que quería comunicarme era que un peregrinaje debía tener su parte de problemas y dificultades prácticos, para que nosotros los seres humanos estemos consientes de la relevancia de lo divino. Algo similar al artículo sobre *Yatra*, que se incluye aquí, que no es meramente un viaje, sino que conlleva una dimensión de espiritualidad.

Siguiendo con más temas, la India acaba de celebrar exitosamente el Arica Summit. A finales de Noviembre se celebró el Congreso Mundial de Indología en el Rashtrapati Bhawan (el Palacio del Presidente de la India),

reconociendo y celebrando el interés creciente en los estudios sobre la India por todo el mundo. El próximo año va testimoniar a muchos eventos interesantes, inclusive la conmemoración del 60° aniversario de relaciones diplomáticas entre la India y España. Esperamos traerles estos y más desarrollos en los próximos números. Esperamos sus comentarios para que podamos mejorar nuestro esfuerzo.

Nuestros mejores deseos para Feliz Navidad y Feliz Año Nuevo.

Amb. C. Rajasekhar

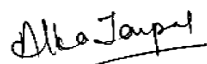
Prefacio

Nos es grato dar la bienvenida al nuevo Director General de ICCR Sr. C. Rajashekhara, y esperamos mejorar nuestros esfuerzos en Papeles de al India con su dirección alentadora.

En el presente número les presentamos unos artículos muy interesantes de ámbitos filosóficos de la cultura india. Mientras Fernando Diez nos habla de los orígenes de las tradiciones culturales de la India, Aparjit Chattopadhyay nos presenta la comparación entre Santa Teresa de Jesús and Mira Bai, Nuño Aguirre de Fernández nos adentra en la escritura de la autora Chantal Maillard en su reinterpretación de la diosa *Kālī*, y David Rodrigo nos presenta su traducción de *Īśāvāśya Upanishad*, 6.

En nuestro esfuerzo de introducir trabajos interesantes en este número presentamos expresiones poéticas Carmen Ruiz de Apodaca, y la foto-poesía: poetas de arraigo internacional como Octavio Paz y Nicanor Parra interpretados por fotógrafos jóvenes indios.

Esperamos que la lectura les sea de agrado.



Alka Jaspal

1

Orígenes de las tradiciones culturales de la India

Fernando Diez

Este artículo no es otra cosa que una reflexión muy personal, y a muy grandes trazos, sobre los orígenes históricos y culturales de las diversas filosofías, cultos y creencias que vinieron a denominarse hinduismo en el siglo XIX. No es la reflexión de un historiador, sino la de alguien que hace más de cuarenta años se propuso vivir la experiencia filosófica de la India, tanto sistema de pensamiento como guía de práctica espiritual. Un empeño y una investigación que nunca ha abandonado.

La escasez de información fidedigna sobre los orígenes de la cultura y de la historia india, permite todavía, a quien la ama, ansía interpretarla y está lo suficientemente informado, atar cabos y desarrollar las propias intuiciones sobre el camino seguido por las diversas tradiciones e ideas que alimentan el exuberante y frondoso árbol que conforma el pensamiento de la India. Esto es lo que pretendo en este artículo: una radiografía o árbol genealógico del pensamiento hindú.

A pesar de ciertas opiniones en contra, probablemente teñidas de cierto subjetivismo ideológico (aunque no sin razones), y sin querer entrar en la controversia sobre el origen geográfico de la patria proto-indoeuropea, la idea mas sensata, que pone el foco en una perspectiva

Volumen 44, Número 2, 2015

diferente del tema, es que lo que vino a llamarse hinduismo es el producto de dos tradiciones o culturas diametralmente opuestas: la cultura tántrica o dravídica y la védica de los arios. Independientemente de si los arios salieron de la India o vinieron del Oeste, este es un hecho incontrovertible, un hecho que apunta a dos orígenes geográficos y étnicos muy diferentes, a dos culturas absolutamente dispares, dos lenguas, dos concepciones del mundo, patriarcal y matriarcal, la presencia y ausencia de una Diosa Madre, o de dos principios masculino y femenino, dos religiones, una atea, el *protosankhya*, y otra teísta, una conservadora, otra transgresora y dos ambientes de implantación en cuanto a las castas.

Los dioses védicos son trascendentes, los tántricos inmanentes, todos están en el 'propio interior, el ser humano es epítome de todo lo demás, aunque no sabemos por qué fechas nace este axioma tántrico. La tradición *sankhya*, de origen dravídico, busca la discriminación entre espíritu y Naturaleza, *purusa* y *prakriti*. El yoga pretende separar a *purusa* de *prakriti* no por que ésta sea ilusoria, sino porque la identificación con ella es dolorosa. El *vedanta*, continuador de la tradición védica, busca la iluminación, la experiencia inmediata de la identidad entre el propio espíritu, o *atman*, y el Absoluto Brahman. El tantra, al menos el original, no busca la iluminación, sino desarrollar los poderes internos inherentes, la longevidad, la felicidad y la riqueza; todos los dioses y diosas, las letras, los elementos, los colores, las notas están en el propio interior.

Todos estos conceptos abarcan un periodo de tiempo muy amplio (el primer vestigio significativo se encuentra en el valle del Indo, el *Pasupata*, siglo XXII-XX ac.), mas adelante, ya en el siglo XV ac. tenemos el Veda, que culmina, en el siglo VII ac., mas o menos, en las *upanishads*, que van a recoger y sintetizar lo mas importante de la multitud de metafísicas en boga en la época. Buda, en el *Brahmagalasutra*, dice que en su tiempo existen sesenta y dos filosofías, que el pretende refutar. Los compiladores de todas estas tradiciones, los creadores de los sutras de las seis *darsanas* a partir del siglo VI ac., Kapila, Badarayana, Jaimini, Patanjali, Gautama y Kanada, no hacen sí

no sintetizar metafísicas mas antiguas de transmisión oral, no son los autores. Los compiladores de las *upanishads* dejan adivinar que están desarrollando ideas comunes mas antiguas ya que muchas de ellas tocan los mismos temas.

Algo que realmente sorprende es ver cómo *upanishads*, nacidas en el Punjab, por ejemplo, comparten con otras nacidas en Kosala o en Videha, al oeste de Bihar, los mismos conceptos como karma, dharma, reencarnación, liberación, Brahman, atman, renuncia, desapego..., uno se pregunta en qué forma se transmitirían la información, a tales distancias y de forma tan fidedigna, sin lengua escrita y con las dificultades propias del viajar en aquellos tiempos. Una pista nos la dan los héroes de las *upanishads*, que viajan de Kuru-Panchala Videha, unos 500 kms., para participar en importantes debates metafísicos convocados por reyes como Janaka de Videha, con grandes premios para los ganadores, miles de vacas decoradas con collares de oro. Así es premiado Jajnavalkya en la *Brihadaranyacaupanishad*. Los sabios eran lo mas respetado de la sociedad y los reyes se postraban ante ellos.

En lo relativo a las prácticas psicofísicas, origen del yoga, las dificultades cronológicas son todavía mayores. La primera pista, probablemente, se remonta al valle del Indo. Estas prácticas, y las sectas que las siguen, también son mencionadas posteriormente en el Veda, que habla con desdén de unos *vratyas* y *kesins*, en la periferia brahmánica, que realizan extrañas prácticas psicofísicas y adoran el falo. Alejandro también se los encontrará en el Punjab y pretenderá mantener con ellos un diálogo filosófico. Las preguntas son bastante infantiles, tanto que Dandamis, el jefe de la secta de gimnosofistas desnudos, a una de ellas le contesta a Alejandro que a preguntas obtusas respuestas obtusas. Las dos respuestas mas interesantes tal vez sean, una, cuando Alejandro les pregunta cuál es el animal mas astuto, y contestan, "el que aún no has visto". Alejandro les pregunta luego, cuánto tiempo debe de vivir un hombre, "tanto como desee estar vivo". Que si hay mas días o noches o dónde están los animales mas grandes, otras preguntas, no tiene realmente mucha profundidad filosófica.

A pesar de tal antigüedad, las prácticas psicofísicas solo salen a la luz en el siglo X, mas menos, su compilador es Gorakhtnath, que compone el *Goraksa Sataka*, un texto de yoga, probablemente recopilación de todo lo existente hasta entonces, para aspirantes realmente avanzados y, desde luego, muy avezados. Un tal Swatmarama lo suavizará mastarde con su *Hathayogapradipika* en el siglo XV. Esta tradición shivaita, los *naths*, los *kanphatayoguis*, se ha desarrollado totalmente ajena al mundo brahmánico, es absolutamente dravídica, y una variedad de tantra que llega hasta nuestros días y que tiene *sumahant* en Manicarnica ghatt en Varanasi.

En cualquier caso, todos estos hechos, filosofías y creencias, aunque un tanto inciertos, son de enorme importancia en la investigación sobre los orígenes, porque dejan bien a las claras la existencia de dos tradiciones muy diferentes que casi obligan a deducir orígenes geográficos también diferentes.

El origen de lo védico, con sus dioses, sus ideas y su organización social lo conocemos exclusivamente por el análisis lingüístico del Veda, aunque con respecto a sus orígenes e historia previa sus creadores no dicen absolutamente nada. Tampoco disponemos de ningún hallazgo arqueológico ario en la India antes del siglo XVII ac., y luego hasta las primeras ciudades: Indraprasta, Hastinapura o Kausambi en la época post védica, siglos X, IX y VIII ac, testigo todas ellas de la Gran Guerra entre *kurus* y *pauravas* que narra el *Mahabarata*.

El origen de lo tántrico lo conocemos por las tradiciones que parecen haberse conservado desde el valle del Indo y los asentamientos post Harapa de la época calcolítica extendidos por toda la India, sobre todo en el centro y Oeste, a partir del siglo XV ac., que muestran una simbología tántrica obvia: diosas Madre, culto al falo, presencia del toro, prácticas psicofísicas. Todo ello absolutamente ajeno a lo védico.

La lingüística nada tiene que decir sobre los orígenes de la tradición dravídica hasta que se descifre la escritura del Valle del Indo, la escritura pictográfica que aparece en muchas de los varios miles de tablillas de esteatita desenterradas y cuyo desciframiento desentrañaría

todas las incógnitas sobre el dilema indoario. En cualquier caso, estas tablillas, que parecen tener solo una razón comercial, poco nos dirían sobre su tradición, aunque sí sobre su lengua. En el improbable caso, según la opinión de la mayoría de lingüistas, de que esta lengua fuera indoeuropea, la cultura del valle del Indo-Saraswati y el Veda se sucederían una a otra, en cuyo caso sería difícil explicar la razón de que se perdiera la lengua escrita, entre otras cosas. Esta escritura desaparece a partir del siglo XVIII ac., y no habrá lengua escrita en la India, y de carácter muy diferente, hasta el siglo V o IV ac., primero el *karoshti* y después el *brahmi*, de origen arameo, le sigue la escritura *gupta* y a partir del siglo XII el *devanagari* actual.

Las ciudades Estado también desaparecerán de la India entre el siglo XVIII ac. y el siglo VI ac. Los primeros reinos nacerán alrededor de ciudades como Kosala, Kashi, Magada, Rajagrija, Vaishali, Mitila... El reino de Magada se formará sobre todas ellas, y será el germen de todos los imperios posteriores. El primero será el imperio nanda, su rey, Mahapadmananda, esperará a Alejandro al otro lado del río Beas con un ejército de 200.000 soldados y miles y miles de caballos y elefantes. No es extraño que Alejandro se diera la vuelta. Para entonces ya se habían desarrollado los seis sutras, excepto tal vez los *yogasutras* de Patanjali, que no tardarían en ser compilados. Lo cual no quiere decir que no fueran previos ya que siempre, desde el principio, estuvo ligado al *sankhya*, al que se debería llamar *sankhyayoga*.

Volviendo a los orígenes más remotos de lo dravídico, y meditando sobre ese cierto consenso acerca de que la visión tántrica de la vida pudo tener su origen en las culturas matriarcales del Mediterráneo, uno llega a la conclusión de que lo dravídico es muy probable que tenga su lejano origen en el Elam, con su capital en Susa. Se sabe que los drávidas, oriundos del Elam, emigraron hacia la India viajando por el Norte, Guyarat y Punjab, hace más de cinco o seis mil años. Han estado en contacto con las antiguas culturas matriarcales del Mediterráneo y Asia Menor, con algunos de los primeros cultos a la diosa Madre, de donde devienen la frigia Ashtarte, Cibeles, Hishhtar, Isis, Dionisio, Demeter. Todas estas tradiciones están relacionadas con las

cosechas y la fertilidad. Abundan las orgías y la embriaguez. La mujer, la Tierra, es la fuente de las fuerzas reproductoras. Tiene un Dios consorte subordinado que la fecunda. El acto sexual es la reproducción del mito de creación. El hombre es la semilla, el arado. De todo esto, poco a poco, según evoluciona el pensamiento, se acaba desarrollando y abstrayendo unos principios mas abstractos: un principio masculino y otro femenino. Pero esto ocurriría ya en la India

Los drávidas es muy probable que se llevaran consigo muchas de estas tradiciones. Mientras en el Mediterráneo van desapareciendo con la llegada de las grandes religiones patriarcales, en la India, país de la tolerancia, siguen desarrollándose. Y acaban convirtiéndose en una metafísica, el *protosamkhya*, que surge en la historia como la primer metafísica de la India allá por los siglos VII y IV ac, (probablemente en paralelo a las *upanishads*) con sus conceptos de *purusa* y *prakryti*, espíritu y naturaleza. En estos dos principios irreductibles donde han desembocado finalmente los principios masculino y femenino, el observador, o consciencia, y la Naturaleza, que serán también la fuente de la visión tántrica.

Estos drávidas, que hablan *brahui*, una lengua dravídica, se supone que incluso importan la esvástica, que será un símbolo védico a partir del siglo I dc. Los drávidas es muy probable que en su periplo crearan primero la cultura del Valle del Indo, para después, y sobre todo en la época post Harapa, aunque también antes, extenderse por toda la India dejando en todas partes un substrato tántrico cuyos orígenes se manifiestan en los descubrimientos arqueológicos, como son las diosas Madre, el culto al falo, el toro y, obviamente y hasta nuestro días, en la mayoría de los cultos hindúes.

En cuanto a la figura de Shiva, en el ambiente dravídico, desde la época prevédica, ha estado flotando siempre el concepto de un proto-Shiva, una entidad relacionada con las fuerzas reproductoras y, no se sabe cuando, las destructoras (aunque el nombre de Shiva no aparecerá hasta la *Svetasvataraupanishad*, como las palabras *maya*, *yoga ovedanta*). El primer testimonio de la presencia de ese principio está en el llamado Pasupata, una figura yoguica, erguida en la postura del

loto e itifálica, que aparece en una de las tablillas desenterradas en el valle del Indo (siglo XX ac.). Shiva heredará esta tradición, y mas adelante, allá por el siglo V ac., también la ideología del Rudra védico en la *Svetasvataraupunishad*. Shiva también asimilará, unos siglos mas tarde, a la Diosa, cuyo culto estaba extendido por toda la India, como su consorte, Shakti, o, posteriormente, Durga, Kali, Parvati... Ambos, Shiva y Shakti, en su forma abstracta, se entenderán con el tiempo como consciencia y energía, siempre en una inseparable unidad. Una unidad que acabaría apuntando a una entidad superior, un para Shiva o Brahman, el Absoluto, de quien ambos principios emanan. Y serán estos principios los que con el tiempo sustentarán los textos tántricos por un lado y la práctica yóguica en todas sus manifestaciones. Shiva es el señor de yoga, y la finalidad del tantra en general es la unión de ambos en el propio interior, que vendría a entenderse como el despertar de *kundalishakti*, la energía que asciende desde el chakra *muladar* para unirse a Shiva, la consciencia, en el chakra *sahasrara*. Ciertas sectas tántricas, como los *kapalicas*, que conocemos a partir del siglo V pero que serían mucho mas antiguas, entienden tal unión como el acto sexual y la intoxicación etílica. El tantrismo de Cachemira, en el siglo X, al que denomino tantrismo vedántico, vendría a depurar todas las tradiciones tántricas y levantar sobre ellas su excelsa metafísica.

Pero mucho antes, al menos en el siglo XV ac, y mucho antes de que se hubieran desarrollando las tradiciones que acabamos de mencionar, excepto la tántrica, de enorme antigüedad como vimos, llegan los arios con el *Rig veda*. Poco a poco empezarían a co-existir con el elemento local dravídico, y a encontrarse, ya en la época posterior al *Rigveda*, con la cultura dravídica, con un *protosankhya*-yoga, la investigación interior, una tradición de renunciantes, la ascética, la devoción y, algo mas tarde, con la Diosa.

Sobre todo esto confluye el pensamiento Védico, y poco a poco comenzará a absorber las tradiciones locales. Tanto van a absorber que prontotanto la filosofía como la religión van a tomar para siempre un cariz tántrico muy considerable: las diosas, los mantras, el yoga-shankya, la ascética, la renuncia, las imágenes. La percepción de esta

asimilación continuada por parte de la casta brahmánica, para formar la Gran Tradición, desde el *sankhya-yoga* hasta el tantrismo, por mencionar lo mas importante absorbido, se hace mas difícil de captar debido a que, obviamente, los escritos mas importantes están hechos por brahmanes, que desarrollan y adaptan a las propias las ideas mas importantes que habitan en su periferia cultural. Esto es lo que hacen, desde los creadores de los sutras a Sánkara, Ramanuja o Madhwa, además de los creadores del sivaísmo de Cachemira, Vasagupta, Ksemaraja, Abinavagupta o Somananda. Todos ellos levantan gran parte de sus metafísicas sobre cimientos tanto del *protosankhya* como de los tantras posteriores, aunque el descubrimiento del Brahman es puramente védico. La pureza, en este sentido, del *atman*, uno piensa, puede ser dudosa.

En las primeras *upanishads*, el concepto de *atman*no está todavía muy claro, unas veces se le da el significado mas antiguo, como aliento vital, *prana* o la persona individual, y otras el significado que tendrá a partir de entonces, el del Ser íntimo idéntico a Brahman.

Reflexionando sobre el hecho de que por aquella época, siglos VII, VI ac., el concepto de *purusa*, del *sankya*, ya estaba definido por el sabio Kapila, uno llega a la conclusión de que la transformación del concepto *atman* no puede ser ajena a la influencia de *purusa*. Ambos conceptos tienen el significado de “sí mismo”, de testigo, de observador, es decir, consciencia. Posteriormente, pero ya en la *Bhagavad Gita*, la multiplicidad de *purusas*, tal como lo entiende Kapila en sus desaparecidos *sankhyasutras*, se unificarán en un solo *purusa* idéntico a Brahman.

Volviendo a los orígenes del *Rigveda*, fuente de la cultura indoaria, los arios lo componen en el NO de la India allá por el siglo XV ac., o antes probablemente, y en su proceso hacia el Sur se van a desarrollar poco a poco las otras secciones del Veda. El concepto de Dios también va evolucionando, se va a haciendo mas y mas abstracto, de los dioses cósmicos, Indra, Mitra, Varuna, Agni..., se pasa al *viswadeva*, todos los dioses en uno, o *viswakarma*, el supremo

hacedor, o el *Ted Ekam*, el Uno, y finalmente a Prajapati, el origen del monoteísmo religioso.

El pensamiento también evoluciona hacia una filosofía monista, siempre latente ya desde el *Rigveda*, se hace mas y mas abstracto, hasta que aparece definitivamente el concepto de Brahman, que culminará en el gran logro upanishádico, la identificación del *atman* con Brahmán.

Lo védico empieza a ser teñido de lo tántrico muy pronto, comienza con el *atharvaveda*, que tiene tanto elemento tántrico que las posteriores sectas shivaíticas, a partir del siglo IV o V, como los *pasupatas*, *kapalikas* o *kalamukas* reclaman estatus ortodoxo porque dicen que su tradición se remonta hasta este veda. Por otro lado, el ascetismo, la renuncia, la devoción, la búsqueda interior, nada tienen que ver con el *Rig Veda*, como tampoco la Diosa Madre.

Las *upanishads* ya están teñidas de lo tántrico, como la épica y los puranas. Lo brahmánico también absorbe el *proto-sankhya*, y lo hermana con el resto *dedarsanas* ortodoxas. Los dioses védicos van desapareciendo. La *svetasvatara* y la *kata upanishads* elevan a Shiva y Vishnu a lo mas alto, dando así origen a las dos grandes tradiciones religiosas de la India, la sivaítica, transgresora y orientada hacia los renunciantes y la vishnuita, conservadora y dirigida hacia cabezas de familia, una polaridad que siempre se dio en la India, aunque en ambas tradiciones existan sectas tántricas tanto ortopráxicas-como antinómicas. Lo mismo ocurre con el tercero, y no menos importante, culto hindú, el dirigido a la Diosa, ya sea como Durga, Kali, Laxmi, Parvati...

Todas las metafísicas y religiones de la India tienen su origen en la revelación, *sruti*, emanan del mismo saber eterno y universal que los hindúes denominan *sanatanadhrma*, por eso todas se levantan sobre cimientos muy parecidos. Y por eso se acepta la palabra, el testimonio de los sabios upanishádicos, como medio de conocimiento válido además de la percepción y la inducción. Y así se libraron los filósofos indios del estrecho cerco de la deducción, la que ha tenido atada a la filosofía occidental desde Grecia. La razón no fue un límite para los

antiguos filósofos hindúes, siguieron investigandomas allá, y además en el propio interior -los griegos lo hicieron en el exterior. Y así llegaron pronto al Ser, al *atman*, y desde allí desarrollaron su metafísica, de arriba hacia abajo, desde el Ser al individuo autoconsciente. En eso consiste la filosofía india, y por eso bien se puede decir que la filosofía occidental buscó el Ser desde la razón, mientras que el hindú buscó la razón desde el Ser. Los filósofos idealistas alemanes pretendieron seguir el método filosófico hindú, muy probablemente influidos por el absolutismo vedántico.

Lo puramente brahmánico, o védico, consiste en los *kalpasutras*, *sautra* y *griyasutras* que tratan de los sacrificios, solemnes y domésticos, los *dhamasastras* y libros de Manú, textos sobre la conducta de las diversas castas, también el Vedanga, o ciencias auxiliares (gramática, etimología, astronomía...), además de la gramática de Panini, origen de la escritura y del sánscrito clásico (siglo IV ac.), aunque las gentes hablan dialectos derivados indoeuropeos, *prakrito*, como el *pali* o el *maghadi*, la lengua en que predicó el Buda. Los *dharmastras*, los libros de la ley, también incorporan ya algo tántrico al definir las etapas de la vida, las *asramas*, que incluyen la renuncia ascética, *sanyasin*, muy en boga en la época y muy poco védica, después de las etapas, primero de estudiante, *brahmacharya*, luego cabeza de familia, *grihasthya* y después retirado, *vanaprasthya*. Sus autores, Baudayana, Apastamba..., pertenecen probablemente al siglo V ac.

Las *upanishads*, la parte final del veda, por eso en su conjunto se llaman Vedanta, ya no se ocupan de rituales ni de sacrificios, son la parte metafísica, lo que buscan es el conocimiento, y ya sabemos que el único conocimiento real es el conocimiento de Brahmán, todo lo demás es conocimiento secundario. Las *upanishads* son la fuente de todas las filosofías de la India, sus anónimos compiladores son de estrato absolutamente indoario, aunque sus enseñanzas tengan elementos tántricos. Los protagonistas de los textos son brahmanes y *ksatryas*, aunque curiosamente sean los *ksatryas* quienes llevan la voz cantante en cuanto al conocimiento del *atman*, como se observa en

algunas *upanishads*. Muchos brahmanes reciben enseñanza de *ksatryas*, como Balaky de Ajatasatru, rey de Khasi, Udalaka Aruni de Janaka, rey de Videha, Prabahana Jabala también imparte doctrina, como Aswapati Kaikeya, aunque el sabio mas famoso, y figura prominente de la *Brihadaranyakaupanishad*, es Yahnavalkya, brahmán en la corte de Videha.

Aunque haya importantes filósofos brahmanes, en esta época ocupan mas del ritual, *karmakanda*, y los *ksatryas* del conocimiento, *gnanakanda*. También son de origen *ksatrya* el budismo y el jainismo. Las enseñanzas de estos sabios se compilan en las *upanishads*, la fuente de todas las filosofías ortodoxas, incluso del budismo y del jainismo, y de ellas emergen las seis *darsanas*, las diversas interpretaciones. Sus compiladores las plasman en sutras, de ahí el nombre de la época desde el siglo VI ac. hasta el siglo II o I, la época de los sutras, frases escuetas, muy cortas, a veces crípticas, cargadas de significado, y que se pueden transmitir y memorizar fácilmente en una época en que casi nadie sabe leer ni escribir.

Los seis sistemas considerados ortodoxos son *nyaya*, *vaishesika*, *yoga-sankhya*, *vedanta* y *mimansa*, sus compiladores anónimos son, respectivamente, Gautama y Kanada, Kapila y Patanjali, Vadarallana y Jaimini. Todos estos textos, *sankhyasutras*, *veantasutras*, *yogasutras*, *vaishesikasutras*,... se producen, ya escritos, entre los siglos VI y II ac., sutras que van a ser la primera escritura literaria de la India, el *brahmi*, procedente de Asia menor y adaptado a la lengua sánscrita de la gramática de Panini en el siglo IV ac. Estas diversas *darsanas*, o visiones metafísicas, representan el pensamiento filosófico puro de la India, ninguna deja dudas sobre su sistema, son claras y diáfanas al exponer sus conceptos, principios y formas de conocimiento, así como los medios para alcanzar sus fines, no otro que el logro del conocimiento supremo, un conocimiento liberador, liberador de las ataduras de *maya*, o *prakriti*, con sus tres modos (las *gunas*). Este conocimiento liberador, la experiencia de Brahman, tiene tres categorías desde el punto de vista de la consciencia individual (aún no liberada plenamente de maya), *sat-chit-ananda*, es decir, consciencia

plena (sentimiento de absoluta unidad), existencia plena (sentimiento de plenitud y certidumbre) y bienaventuranza (el amor sublime esencia de la experiencia), es decir, se trata de la experiencia del *brahmán saguna*, con cualidades. Mas allá está el absoluto Brahman del que nada se puede decir aunque sea la fuente de todo. El *sankhya*, como *gnaniyoga* que es, descarta la categoría *deananda* de la experiencia. El tantrismo de Cachemira añadirá la actividad, el noble curso de las cosas, el camino del Tao, el juego de Shiva, a la liberación, pero se trata ya de una actividad que no genera karma, es la actividad desinteresada, karma yoga, esencia de la *Bhagavadgita*, que junto con las upanishads y los *brahmasutras* de Badarayana, del siglo II ac., forman el canon vedántico

Este pensamiento filosófico se verá teñido, incluso corrompido como muchos piensan, con el devocionalismo del Sur y la aparición de las sectas extremadamente devocionales de los *alvars* y *nayanars*, vishnuitas y shivaitas. Así sale a la luz la interpretación *vishistadvaita* de los *brahmasutras* de Vadarayanaque hace Ramanuja, y los cultos *Sri Vidia*. En el siglo XII el *Gitagovinda* de Jayadeva y Jnaneswar (éste en Maharastra). En el siglo XV los movimientos devocionales llegan al Norte, y aparecen diversos cultos y filosofías, *krishnaitas*, *vishnuitas* y *saktas*, los *sants* del siglo XV, XVI. Chaiytania, Kabir, Gurú Nanak. Tulsi Das, Nandev.

Es muy interesante el proceso que sigue el pensamiento de la India. Nace y se desarrolla en el valle del Ganges, pero a partir de los siglos VII y VIII, tal vez debido a la fragmentación en multitud de reinos que se produce en el Norte y en el Deccan, debida a la desaparición del reino de Harsha, heredero de los guptas, y la decadencia que sigue, el pensamiento se desplaza hacia el Sur, donde será elaborado y transformado en filosofía por el gran pensador de la India, Sánkara.

Pero a partir de esta época la dirección se invierte, y el pensamiento rebota hacia el Norte y Oeste, pero un pensamiento que ya vuelve cargado con todo el devocionalismo tamil. Ramanuja, con su *Vishistaadvaita*, es el principal exponente. Los reinos del Sur, *cholas*,

cheras y pandyas, habían adaptado sus dioses, Marujan, que pasó a ser Skanda, o Corrabai o Tirumal, al panteón puránico de una forma espontánea allá por los primeros siglos de nuestra Era.

Volviendo a los siglos VII y VI ac, vemos que el *protosamkhya*, con su *purusa* y *prakriti*, seguirá el camino del conocimiento filosófico al ser compilado por Kapila y ser absorbido y transformado en filosofía brahmánica ortodoxa. Aunque no estén muy claros sus orígenes y no sea teísta, no se lo considera *nastika*, como ocurre con el budismo o el materialismo *charvaca*, porque apela al Veda. Estas dos corrientes, la del *sankhya* con su *purusa* y *prakriti*, las *gunas* e, incluso las veinticinco categorías, y el vedanta con su gran descubrimiento, la identidad *atman-Brahman*, la no-dualidad y el concepto de *maya*, son la fuente de donde mana toda la sabiduría filosófica hindú, y se acabará transformando y sintetizando en las seis filosofías, en la *Bhagavadgita*, un bello, aunque curioso, desarrollo devocional y teísta del *sankhya*, y los *Brahmasutras*.

Los comentarios a estos *Brahmasutras* dan nacimiento, a partir del siglo VIII, a las tres formas de Vedanta, monismo, monismo cualificado y dualismo. Pero será la visión monista, expresada como no dualismo, de Sankara, la que se considere como la mas importante y representativa interpretación de las *upanishads*.

Las dos filosofías consideradas fundamentales en la India, hasta la actualidad, una de origen dravídico y otra brahmánica, son el *sankhya* y el *advaitavedanta*, dos caminos de conocimiento, dualista y pluralista uno (que no realista ya que *prakriti* no es la Naturaleza que vemos, sino su esencia) y monista e idealista el otro. En cualquier caso, los brahmanes, aunque no antes del siglo XV, acabarán por unificarlas, al *purusa* lo convierten en Brahma y a *prakiti* en *maya*. A estas dos filosofías se añade el *saivismo* de Cachemira, una gran metafísica, una especie de Vedantamas inteligible a la razón y aspiraciones humanas. Ya antes, la *Bhagavadgita* había unificado *purusa* y *prakriti* en un Ser Absoluto, bien Vishnú, Krishna o Brahman.

En cuanto a los textos *sankhya*, hay que tener en cuenta que no hay un texto original, se sabe que existían los sutras de Kapila, pero no se sabe nada de ellos. Lo mas antiguo que se conoce son las *sankhyakarikas* de Iswarakrishna, del siglo IV, y mas tarde, en el siglo XV o XVI, los *sankhyasutras* de Vijnanavikshu.

Lo tántrico prevédico sigue imperturbable su camino incluso después de la llegada de los arios, sigue desarrollándose ajeno a lo brahmánico en la periferia indoaria por diversas rutas. Por un lado sabemos de una tradición yóguica, primero el *Pasupata*, después *vratisykesins*, como hemos visto. Continuará con Goraknath y su *goraksasatala* y luego el *hathayogapradipika* de Swatmaramaya mencionado y los *kanpatha* yoguis.

Otra ruta es la del tantra puro, los cultos que siguen la antigua tradición *shivaita*, los *pasupatas*, *kalamukas* y *kapalicas*. En esos tiempos, a partir del siglo V mas o menos, se empiezan a escribir los tantras, mas bien a compilar la trasmisión oral, con sus cultos extremos nacidos en *ashrams* en torno a los crematorios. En su origen los tantras son los textos científicos, agricultura, embriología, química, luego se añadirán materias muy diversas, cosmologías, metafísicas, yogas y prácticas sexuales antinómicas. El monismo que encierra el tantra acabará atrayendo la atención de los brahmanes de Cachemira en el siglo X, que van a reescribir y purifican los textos para desarrollar su sivaísmo, un tantra vedántico básicamente filosófico. Este tantrismo de cachemira, el vedanta y el *sankhya* son el gran tesoro filosófico de India, el Gran Legado, junto con el sánscrito.

Otra línea tántrico-shivaítica nace con los cultos devocionales *nayanars* del Sur, que asimilan espontáneamente los dioses del Norte, Shiva, Skanda, Devi, y nacen los cultos devocionales puránicos hacia Shiva, que ya había pasado a formar parte del panteón brahmánico con el mito de Daksha.

La otra gran tradición de la India, la Vishnuita, tiene su origen lejano en la tribu de los yadavas, el clan del Krishna histórico. Los seguidores de los dioses locales Vasudena, Narayana y Krishna, son

los *bhagavatas*, con su texto fundamental, el *Pancharatra* y luego la *Bhagavad Gita*, donde ya están asimilados bajo el culto al Vishnú védico, o brahmánico, allá por los siglos VI, V ac., posteriormente, en los *puranas*, siglo IV, aparecerán todos sus avatares.

Una reflexión filosófico-científica

Como todas las filosofías monistas, el vedanta tiene el problema de explicar cómo de dónde solo hay la unidad nosotros veamos la multiplicidad, se explica con el concepto de maya, que se puede entender, de la manera mas racional posible, como el aparato cognitivo con sus formas de conocer, algo muy parecido a lo que nos cuenta Kant. Pero aquí surge un nuevo problema, sobre qué proyecta Brahman su maya, al intelecto, tal vez por la dualidad sujeto-objeto en que existimos, no le es fácil comprenderlo, sin embargo, el *sankhya* lo tiene mas fácil (como Kant con su “cosa en sí”) porque *purusa* no proyecta *prakriti*, simplemente la ilumina, y al hacerlo—y esto es la esencia del *sankhya*—, lo activa al desequilibrar las *gunas*, los tres tipos de vibración que yacen escondidos en el seno de la Palabra original, OM. La vibración primordial OM, en cuyo seno laten las *gunas*, hace que *prakriti* desarrolle sus veinticinco categorías, desde el intelecto a los cinco elementos, siempre que, eso sí, *purusa* observe. *Prakriti* es como una bailarina en un escenario, si no hay espectador deja de bailar, aunque en realidad continuará bailando para otros *purusas* que sigan identificados con ella.

Cuando *purusa* ilumina *prakriti* ya sabemos que se identifica con ella y padece todos sus males, los que a la materia-energía le es inherente, el devenir, la incertidumbre, la entropía, el dolor..., y aquí aparece el yoga, como la parte práctica, para solucionar el problema, des-identificar a *purusa* de *prakriti*. Por eso la acepción de la palabra yoga como unión no puede ser aplicada al yoga, que es todo lo contrario desunión. Yoga es el esfuerzo para lograrlo, la *svetasvataraupanishad*, el primer sitio donde aparece la palabra yoga, dice que “yoga es llegar a ser”. En la *Bhagavad Gita* Krishna, respondiendo a una pregunta de Arjuna, dice que “a la mente serena

se le llama yoga”. En cuanto *purusa* deja de iluminar a *prakriti* ésta se detiene, y aquel alcanza la Liberación. Yoga también se podría entender como unificación de todos los contenidos de consciencia, que es lo que realmente busca. El yoga no busca la Iluminación, sino eliminar lo que la impide, todos estamos iluminados en nuestra esencia, pero todo lo egóico impide que lo percibamos.

Si de aquí saltamos al tema de la física cuántica y sus tremendas y obvias implicaciones filosóficas, nos encontramos con que la física salva el problema de “sobre qué proyecta brahmán su *maya*” aceptando un dualismo similar al *sankhya*.

Por la física sabemos que la consciencia individual se proyecta sobre la energía, en realidad sobre el espacio, que es de donde todo nace. El espacio no es un contenedor, es la fuente de todo, un inmenso océano de fluctuaciones cuánticas, un mundo de infinitas posibilidades muy parecido a la “cosa en sí” kantiana, a *prakriti*, a *Shakti*, o a *Maya* (que bien pueden identificarse). Cuando nosotros lo miramos damos existencia a una de esas posibilidades, le damos la forma de nuestro aparato cognitivo, todos estamos al tanto de que el mundo es nuestra representación. La física cuántica es probabilista, pero en realidad no da la probabilidad de que una partícula esté en cierto lugar, sino de que el observador la vea allí, que agrava mas las cosas si pensamos que antes de la observación no existía partícula alguna, solo un inmenso campo de ondas. Todo el énfasis está puesto en el observador, *purusa*.

Si uno compara esto con lo que nos dice el *sankhya* se queda estupefacto, es inaudito que hace mas de veinticinco siglos los filósofos místicos de la India llegaran a tal comprensión del mundo (que subyace además en todas filosofías de la India), en una época aún sin lengua escrita y sobre un territorio de pensamiento similar que se extendía a lo largo de mas de 1600 kms, desde Taxila y el Punjab hasta el oeste de Bihar.

La similitud entre el océano de fluctuaciones cuánticas y el OM, esencia de *prakriti*, es obvia. *Prakriti* consiste en las tres *gunas* en equilibrio, y entonces no hay manifestación. En ambos casos la

observación individual consciente, *purusa*, levanta el mundo de los fenómenos de una mágica manera. La ciencia nos da muchas pistas para llegar a comprender dónde está la magia, y las mismas pistas se desprenden de la filosofía *sankhya*, es nuestro aparato cognitivo quien genera la multiplicidad de donde solo hay unidad indiferenciada, es decir, las fluctuaciones cuánticas *oprakriti*, y ambas incluyen en sí mismas toda posibilidad de existencia, igual que el mundo cuántico. Todo dependerá del observador, de *purusa*. Donde enfocamos la linterna de nuestra consciencia es lo que compone nuestro mundo. Realmente somos dioses en miniatura, aunque condicionados, eso sí, por el karma, que sí sabemos condiciona, también sabemos que no limita.

2

Yo maté a Kennedy

El detective Carvalho enseñó a los españoles a matar

Pablo Noreña García

Este artículo trata del detective más importante de la literatura española: Pepe Carvalho, creado por Manuel Vázquez Montalbán. Las siguientes líneas están tomadas de mi conferencia, pronunciada en el seminario “Crimen y Literatura”, organizado por el Departamento de Estudios Germánicos y Romances de la Universidad de Delhi, el 14 de marzo de 2015, por invitación de la Dra. Minney Sawhney y del Dr. Ramesh Kumar. Gracias a ambos. Gracias también a Don Carlos Varona, Director del Instituto Cervantes de Nueva Delhi, por compartir su anecdotario de Vázquez Montalbán.

Este artículo está adaptado al formato audiovisual en mi canal de YouTube: “Televisión Salamanca” (<https://www.youtube.com/user/TelevisionSalamanca>), tanto en inglés (*I killed Kennedy*), como en español (*Yo maté a Kennedy*).

1. El detective

Carvalho, como trasunto de su autor, era, ante todo, un crítico social. Alguien que no participaba de nuestros parabienes por vivir en una sociedad supuestamente global. Vázquez Montalbán razonaba que, aunque compartimos conceptos universalmente aceptados,

Volumen 44, Número 2, 2015

estos conceptos no son ni los derechos humanos ni la igualdad. Solo el capitalismo es práctica común en todos los países: India, España o Argentina. De esta forma, un chino y un norteamericano, sin ponerse de acuerdo sobre que son los derechos humanos, pueden hacer negocios con toda facilidad. La tesis principal es la siguiente: En la actualidad, podemos hablar de todo, dentro del marco establecido, pero no podemos debatir sobre el propio marco. En resumen, hay ideas, como el capitalismo, que “es mejor no tocar”.

Carvalho, como Alain Badiou¹, vivió apegado a “una idea eterna”. El detective español y su contemporáneo francés compartían el criterio de que la utopía debía ser practicada como Adorno² trató a Hegel³: No podemos, con arrogancia, pensar que es lo que una idea puede hacer por nosotros. Más bien, debemos hacer presente esa idea, actualizarla. Carvalho, como hombre de acción, era más radical que el fino francés a la hora de llevar a cabo esa “idea eterna” y opinaba que había que matar a las otras. Fueran estas políticas o estéticas.

2. El caso

En 1963, un tipo inquietante, calvo y bajito, trabajaba como guardaespaldas del presidente de los Estados Unidos, John Fitzgerald Kennedy. Por su ingenio y su intelecto, a JFK le gustaba el español. Pero no le acababa de convencer al hermano del Presidente y, también, Fiscal General de los EEUU. Robert confirmó sus sospechas cuando empezó a notar ciertos cambios físicos en el nuevo agente de la CIA. A veces, éste adquiría la apariencia de un agente secreto, alto, de hombros anchos y sofisticado; un mujeriego, capaz de enamorar la cabecita de Jackie Kennedy. Tampoco le gustaba que Carvalho hubiera sido un militante marxista-leninista, seguro que aun guardaba resquemores contra la burguesía. Si pudiera, destruiría Camelot.

Así pues, Robert Kennedy envió una instrucción terminante al omnipotente jefe del FBI: “investigue a fondo a Carvalho”. El dossier secreto que el veterano jefe de los espías le devolvió, dejó a Bobby sumido en una gran inquietud; John Edgar Hoover, concluía en su informe que Carvalho nunca había existido, como tampoco había

trazas de “Bacterioon”, la célula anarquista que conspiraba para matar al presidente. Probablemente, Hoover concluía, Carvalho había sido un invento de la masonería o de los comunistas o de los sodomitas.

Lo único cierto es que el 22 de noviembre de 1963, el presidente Kennedy visitaba Dallas, la rica capital de un rico estado, conservador, con multimillonarios que tenían a Kennedy por un rojo subversivo, un revolucionario que acabaría por destruir a su país: los Estados Unidos de América. Era imperativo matarlo... tal vez se iban a necesitar a dos francotiradores, tres a lo sumo. La clave estaba en aprovechar la confusión del momento para soltar a un chivo expiatorio, mientras agentes secretos, dignos de la confianza de “Bacterioon”, eliminaban al magnicida. Pero, ¿quién podría llevar a cabo el trabajo de matar a un presidente? Incluso, la CIA reconocía que el más capaz, el más inescrutable de todos era, sin duda, Carvalho.

Antes de abandonar sus actividades criminales y convertirse en investigador privado y un gourmet exquisito en Barcelona, antes de dejar su trabajo de guardaespaldas, a la hora señalada, dispararon tres balas; la segunda reventó la cabeza del Presidente. Finalmente, Kennedy había muerto. Ese día, Pepe Carvalho estaba en Dallas.

Carvalho dejó la CIA y, liberado de toda ideología, regresó a España. En aquel momento, su país de origen era una tierra convulsa. Una nación que dejaba atrás la marginalidad y la dictadura, para, a marchas forzadas, ganar Europa, la democracia y la prosperidad. Carvalho, entonces, comenzó a trabajar como detective privado. “Somos el termómetro de la moral establecida”, le decía a su ayudante, un ex presidiario, en la novela “Los mares del Sur” (1979).

Carvalho utilizaba la reserva intelectual de su biblioteca para alimentar su chimenea, comenzando con “España como problema” de Laín Entralgo⁴ y siguiendo con Don Quijote. Estos fueron los dos primeros libros que quemaría Vázquez Montalbán a lo largo de la serie Carvalho. Liberado de las convenciones literarias y de las ideologías, Carvalho enseñó españoles a no dudar: ¡Dispara!

Carvalho fue la creación de un hombre que solía recordar un día de su infancia. Una mañana del invierno de 1945, aquel niño sollozaba de soledad en una escalera del piso semi-abandonado que ocupaba su familia en Barcelona. De repente, se fijó en un hombre que subía penosamente las escaleras. Este, acabado hasta el extremo por la policía carcelaria se detuvo para contemplar la aflicción del pequeño. Así es como, Manuel Vázquez Montalbán describía el primer encuentro con su padre⁵

En aquel sórdido barrio de Barcelona, el Raval, de edificios decrepitos, viejos bares, burdeles y miseria, Montalbán se matriculó en la Facultad de Filosofía y, también, en la resistencia antifascista. Pronto se convirtió en un destacado miembro del Partido Comunista. Después de, obedientemente, cumplir con las exigencias de la lucha clandestina: los códigos secretos, las contraseñas, los varios *noms de guerre* y los secretos *rendez-vous*, Montalbán cumplió el destino de su padre y, a su vez, fue encarcelado en una prisión franquista.

Pero Montalbán, encerrado, no perdió un momento y se sumergió en la literatura marxista y en la de todos los clásicos. Los mismos clásicos que, más tarde, quemaría en su hoguera de las vanidades. “Regáleme un ejemplar. Suelo encender la chimenea con libros trascendentales. Cuanto más trascendentalidad, más culpabilidad. Seguro que han conseguido engañar a alguien”.⁶

La quema de los libros que leyó durante 40 años, garantizó a Carvalho la bienvenida en la selecta nómina de intelectuales que abjuran del mundo leído. Estos prefieren sumergirse en la realidad de vivir la vida como una experiencia directa⁷. En palabras del poeta Timothy “Speed” Levitch⁸: “Thomas Mann⁹ escribió que prefería participar de la vida que escribir 100 cuentos. Giacometti¹⁰ recordaba cómo, al ser atropellado por un coche, cayó en un sueño lúcido, una súbita alegría de darse cuenta de que, por fin, le estaba sucediendo algo significativo”. Mann, Giacometti y Montalbán comparten el supuesto de que no se puede entender la vida y vivirla al mismo tiempo.

Tras su encarcelamiento en Lérida, Montalbán dejó a su esposa Muriel en España y huyó a Estados Unidos para trabajar. Primero, como lector de español en una universidad del Medio Oeste, luego como traductor y, a continuación, “ellos” le confiaron “una tarea especial”. En ese momento, se dio cuenta de que era un agente de la CIA¹¹. Pepe Carvalho nació en “Yo maté a Kennedy” (1972).

El joven presidente era un lector voraz. A los 40, ya había absorbido treinta y tres mil volúmenes. Esa riqueza cultural le permitía, sin esfuerzo, recitar al azar un exquisito verso, traer al cabo una teoría budista o, incluso, citar a Escrivá de Balaguer¹². Su mente era un universo fluido, donde las reflexiones emergían y descendían al compás de la música que salía del sabio violonchelo de Pablo Casals¹³.

Y sin embargo subsiste la duda: ¿Acaso Carvalho mató a Kennedy? Admite que aceptó cobrar. “De esta manera, destruyo en mí mismo cualquier coartada de convención moral”.

Casi en paralelo a su “Manifiesto subnormal”, Manuel Vázquez Montalbán escribió la novela “Yo maté a Kennedy”, entre 1967 y 1971. A lo largo de veinticinco libros y una serie de relatos cortos, Montalbán desarrolló la intrigante personalidad de Carvalho.

Montalbán rechazó cualquier semejanza con el género policial. Prefería para sus libros de Carvalho el término de novela-crónica. La crónica de una España en transición, la decepción, el rechazo de la cultura como un filtro de la realidad, el cuestionamiento constante. En comparación con su experimentalismo anterior, estos textos realistas proyectaron, con mayor eficacia, tanto la ironía salvaje de Montalbán como la moral “cabreada” del detective.

Sin embargo, el Carvalho de “Yo maté a Kennedy” no era todavía un detective cínico. Sólo a su regreso a España, llegaría rápidamente a serlo. En aquel momento, en los años 70, recién llegado a Barcelona, Carvalho estaba muy lejos del idealismo que había exhibido durante su militancia, dos décadas antes, en el Partido Comunista de España.

Entonces, en los años cincuenta, con sus “veinte duros de marxismo”, permaneció fiel al lema de Machado¹⁴: “duda de tu propia

duda”¹⁵. Sin embargo, en tiempos como aquellos y en un Partido como aquel, la duda era el signo del traidor. Aun así, Montalbán transmitió su dúbida al mismísimo secretario general del Partido en 1956, quien, por supuesto, más tarde, acabaría muerto en la correspondiente novela de Carvalho, “Asesinato en el Comité Central” (1981).

Sin partido, solo y sin dinero, Montalbán no podía sospechar que la buena fortuna le estaba esperando a la vuelta de la esquina. Un prestigioso crítico francés tomó un tren en Barcelona. Como había perdido su equipaje, tuvo que comprar un libro en la estación. Adquirió una edición barata de “Yo maté a Kennedy”. Tanto le gusto la novela, que al llegar a París, publicó una reseña que hizo a Montalbán y a Carvalho ricos y famosos.

En los siguientes Carvalhos, Montalbán demostró, con pulso firme, que los viejos comunistas también tenían derecho a los placeres mundanos. Así, el detective pasó de la tortilla espartana y del vino cabezón, a la *nouvelle cuisine* y a la cata del buen malta. Su fama culinaria hizo al marxismo más agradable al paladar. Montalbán dejó los márgenes y se convirtió en una figura de culto. Recuerdo numerosas encuestas en los años 80 que le proclamaban como el más admirado de los españoles vivos, medio intelectual, medio *bon vivant*.

Montalbán, que primero había enseñado a los rojos cómo matar al presidente de una potencia occidental decadente y luego a su jefe, al secretario general de los comunistas españoles, vivía ahora un éxito peculiar. Desde su caja de resonancia, continuaba enseñando el arte de matar, por ejemplo a la mala paella o al tintorro, pero también a las muchas fallas de la transición española.

Explicaba a los perplejos ciudadanos la corrupción de los políticos, la brutal derecha y la izquierda cínica, los banqueros avaros y los mezquinos empresarios que poblaron el decorado de la transición española y que, ahora, mientras soportamos la peor recesión económica de nuestra historia, están siendo denunciados por sus actividades delictivas.

3. Caso resuelto y muerte del detective que nos enseñó a matar

Con Montalbán perdimos a un referente ético. Nos dejó en 2003. Un ataque al corazón lo fulminó cuando subía por las escaleras del aeropuerto de la capital de Tailandia. La misma ciudad que había descrito en el Carvalho titulado “Los pájaros de Bangkok” (1983). Esta novela se hacía eco del lamento: “Ya nadie me llevará al sur” que recogía otra novela, “Los mares del sur” (1979). Al final, Carvalho, tras acordarse del nombre de los pájaros que atestan las calles de Bangkok, comprendió la inutilidad de intentar escapar de uno mismo.

En diciembre, 40 años después de la muerte de Franco¹⁶, los españoles estamos llamados a emitir nuestro voto. Los ciudadanos nos enfrentamos a un nuevo panorama político. Lo hacemos en extrañas circunstancias, pues nadie está aquí para decirnos la verdad. Ausente se encuentra el periodista intrépido que elevaba la perspectiva para observar a nuestros líderes. Nadie porta ya la llama de la distancia intelectual, el listón de la ética.

Montalbán, y su detective, Pepe Carvalho, nos enseñaron cómo matar a las ideologías y a la cultura y así, rasgar el velo de Bergson¹⁷, el que nos aleja de la realidad. Para autor y detective era imperativo matar los encantos huecos del capitalismo que nos ofrecen una estrecha libertad y matar al comunismo tirano del siglo XX. Tanto, Montalbán, como su alter ego, nos enfrentan a nuestra libertad radical, nos exponen al vértigo de la página en blanco propia.

El mensaje, pues, es matar a lo falso y avanzar en el desarrollo de nuestras ideas innatas y primas. A pesar de todo, la elección de matar es paralizante. Aunque nos puede dejar a las puertas de un nuevo territorio, el de la igualdad, la emancipación y el bienestar, es paralizante porque aprender a matar es inhumano. En este arte, sin embargo, Pepe Carvalho tuvo a un buen maestro, Phileas Wonderful. “Las vacilaciones”, le dijo su formador en la CIA, “no proceden de una repugnancia natural, sino cultural”.

Notas:

- 1 Alain Badiou (1937 -), filósofo marxista, dramaturgo y novelista francés.
- 2 Theodor W. Adorno (1903 - 1969), filósofo alemán conocido por su teoría crítica de la sociedad.
- 3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831), filósofo alemán que abogó por un “idealismo absoluto”.
- 4 Pedro Laín Entralgo (1908 - 2001), médico e intelectual español.
- 5 Como lo indicó el amigo de Vázquez Montalbán, Manuel Vicent, en “El País” (artículo de 25 de enero de 2015)
- 6 Cita de “La soledad del manager” (1977). Además, en “Los mares del sur” (1979) se pregunta, retóricamente: “¿Cómo nos amaríamos si no lo hubiéramos aprendido en los libros? ¿Cómo sufriríamos? Sin lugar a dudas, habríamos sufrido menos”.
- 7 ... Qué es, después de todo, lo que realmente importa, como explicó en “El Quinteto de Buenos Aires” (1997). También afirmó que los libros son un engaño, una imitación de la vida misma. En la “La rosa de Alejandría” (1984), el narrador (Carvalho) dice que, por eso, “decidió convertir su biblioteca en un corredor de la muerte”.
- 8 Timothy “Speed” Levitch (1970 -), poeta y actor norteamericano.
- 9 Thomas Mann (1875 - 1955), novelista alemán, autor de “La montaña mágica”.
- 10 Alberto Giacometti (1901 - 1966), escultor italo-suizo.
- 11 Como señaló Francesc Arroyo en “El País” (artículo de 29 de febrero de 2012): “Los motivos que le llevarán a ser agente de la CIA son paralelos a los que acabarán por impulsarle a la quema de libros. La misma aparente paradoja que hace que Pepe Carvalho, comunista convencido de que el futuro será como se espera que sea, se aliste en la CIA, es la que hace que Pepe Carvalho, filólogo y lector empedernido, acabe abjurando de la literatura y de la filosofía y quemando su expresión más depurada y duradera: los libros. Así lo cuenta su reclutador: “El socialismo podrá imponerse sin que usted o yo muramos en la guerrilla y si lo abandonamos a tiempo viviremos mucho mejor hasta que llegue esa, hoy por hoy, lejana consecuencia. Nuestro trabajo (el de la CIA) tiene un nivel de modificación poética de la historia: somos lo único que se enfrenta a la descarada con

el avance del comunismo, precisamente porque no nos importa que a la larga gane. Se trata de un mero desafío técnico: cuánto tiempo seremos capaces de ir entreteniéndolo ese avance (...) Un revolucionario es como el santo, el mártir o la virgen, un ventajista repugnante” porque “sin la CIA no habría ni historia ni dialéctica. Un agente de la CIA es no sólo un poeta de la revolución sino un legitimador de la revolución (...) es un héroe aséptico y total”.

- 12 San José María Escrivá de Balaguer (1902 -1975), sacerdote católico español y fundador del Opus Dei.
- 13 Pablo Casals i Defilló (1876 -1973), el chelista más importante del siglo XX. El 15 de enero de 1904, el presidente Theodore Roosevelt invitó a Casals a tocar en la Casa Blanca. Tenaz opositor del régimen de Francisco Franco en España, Casals se negó a dar conciertos en aquellos países que reconocieran a la dictadura española. Sin embargo, tuvo que hacer una excepción cuando el presidente Kennedy, a quien admiraba, le invitó para que diera un concierto en la Casa Blanca el 13 de noviembre de 1961.
- 14 Antonio Machado, (1875 - 1939), poeta español y una de las principales figuras del movimiento literario conocido como la Generación de 1898, una serie de figuras literarias desencantadas con el dogma de la “Grandiosa España”.
- 15 “Aprende a dudar y terminarás dudando de tu propia duda; Así, Dios recompensa al escéptico y al creyente. Este “duda de tu propia duda” fue un tema recurrente del “Manifiesto subnormal” (1970) de Montalbán.
- 16 Francisco Franco Bahamonde (1892 -1975), dictador de España, desde 1939 hasta su muerte.
- 17 Henri Bergson (1859 - 1941), filósofo francés.

3

Yatra

Juan Luis Salcedo Miranda

Yatra, en Indi, significa “viaje”, pero *Yatra*, también se emplea para denominar la peregrinación que realizan los creyentes, a los lugares sagrados del hinduismo.

Los peregrinos sudaneses que van a la Meca, son apodados *tekruri*, cuyo significado es “renovar, perfeccionar, purificar” es decir, que incrementan su fe y su cultura con la peregrinación.

Pero la necesidad de viajar del ser humano, viene grabado en sus genes, a través de miles de años, de desplazarse siguiendo a los animales; objetivos de caza para vivir. Con el descubrimiento de las especies vegetales, susceptibles de ser cultivadas, dio comienzo el sedentarismo, muy recientemente, hace unos seis mil años. Con la abundancia de alimento, los agricultores, comenzaron a disponer del tiempo libre, que les permitían los ciclos agrícolas de siembra y recolección, pudiendo dedicarse a otros menesteres, y dando lugar a la aparición de las primeras civilizaciones.

Con la sedentarización parcial de la humanidad, muchos hombres se encontraron con una inquietud interna que les trastornaba y les hacía sentirse infelices; quizás no sabían cual era la causa, pero unos encontraron en los viajes comerciales, la satisfacción. Y las religiones,

Volumen 44, Número 2, 2015

como organización social espiritual, inventaron la peregrinación, para encontrar el equilibrio anímico perdido.

En el origen del hombre, Darwin observa que el impulso migratorio de ciertos pájaros, es más fuerte que el maternal. La madre abandonará a sus polluelos en el nido con tal de no perder su cita, para el largo vuelo rumbo al sur.

Robert Burton -sedentario y erudito rector de Oxford- consagró muchísimo tiempo y estudio a demostrar que el viaje no era una maldición, sino un remedio para la melancolía, o sea, para las depresiones, que causaba la vida sedentaria.

Los mismos cielos giran continuamente, el sol se levanta y se pone, la luna crece, las estrellas y los planetas mantienen sus movimientos constantes, los vientos, siguen removiendo el aire, las aguas refluyen y fluyen, sin duda para conservarse, para enseñarnos, que debemos estar permanentemente en movimiento.

Por este motivo, el peregrinaje, es tan antiguo como los mismos dioses, y la necesidad de peregrinar es universal.

Los griegos, viajaban hasta Delfos, para pedir consejo a Apolo. La tradición cristiana, recomienda a sus fieles que vayan a Tierra Santa, a Roma, o Santiago de Compostela. En el mundo islámico, el viaje obligado del peregrino a la Meca, es uno de los cinco pilares de la fe. Los judíos, acuden desde muy lejos para orar ante el Muro de las Lamentaciones. Los budistas, van hasta el Kailásh, donde se encuentran con los hindúes, pero para estos últimos, bañarse en el Ganges, es su primera y principal meta.

Todas las religiones, tienen sus ritos prescritos, pero el caso de la peregrinación, parece estar relacionado con el movimiento instintivo del hombre. En esto último, también participan los alpinistas y viajeros, el destino impuesto, el objetivo fijado, muchas veces, es una mera disculpa para desplazarse a un lugar lejano, y en tanto se alcanza el objetivo, encontramos una forma de vivir diferente, a la que la sociedad nos tiene acostumbrados.

En los viajes que he realizado, he compartido mesa -o alfombra- con pastores nómadas, y me ha dado la impresión, que estos hombres parecen ser felices con una forma de vida, que a simple vista parece ingrata, se deben desplazar cíclicamente en busca de pastos, un trabajo duro, para la sociedad en la que vivimos. Pero ellos, comienzan a sentirse inquietos e incómodos, en el lugar donde residen, cuando se acerca la fecha de partir, su instinto les indica el momento que deben levantar el campamento, y el lugar a donde dirigirse. El día de la partida, es una fiesta, y todos se aplican al trabajo, hasta los niños pequeños, aportan su esfuerzo con alegría.

En nuestro país, ha perdurado hasta la actualidad el nomadismo, aquí se ha llamado trashumancia. Y también he compartido mesa con algunos pastores, que ya habían dejado ese trabajo por la edad. Pero en su juventud, habían realizado durante muchos años, el viaje desde las montañas de la Sierra de Gredos de Avila, hasta las dehesas extremeñas, para pasar el invierno, y retornar, nuevamente en el verano a su pueblo. Contaban, con la alegría nostálgica, reflejada en sus ojos, la ilusión con la que emprendían el duro viaje, en las fechas determinadas por los santos locales. La fiesta previa a la partida, donde participaba todo el pueblo, y la emoción del regreso, esperando el reencuentro con la familia. No había duda, de que la aventura de sus vidas, se había circunscrito, a esos dos viajes anuales.

En los senderos que serpentean el Ganges, de camino a Gangotri, así como en los templos de Patshupatináth en Nepal, o en los de Rishikésh o Haritwár, encontré a peregrinos hindúes con aspecto y determinación semejante; que hacían de su vida, un perpetuo desplazamiento, recorriendo lugares santos, sin importar el tiempo que les lleve desplazarse de uno a otro, y en la India, siempre tienen algún *prayág*, templo o lugar sagrado lejano, donde acudir para llenar toda su existencia.

4

Apropiación y reinterpretación de la diosa *Kālī* por Chantal Maillard

Nuño Aguirre de Fernández

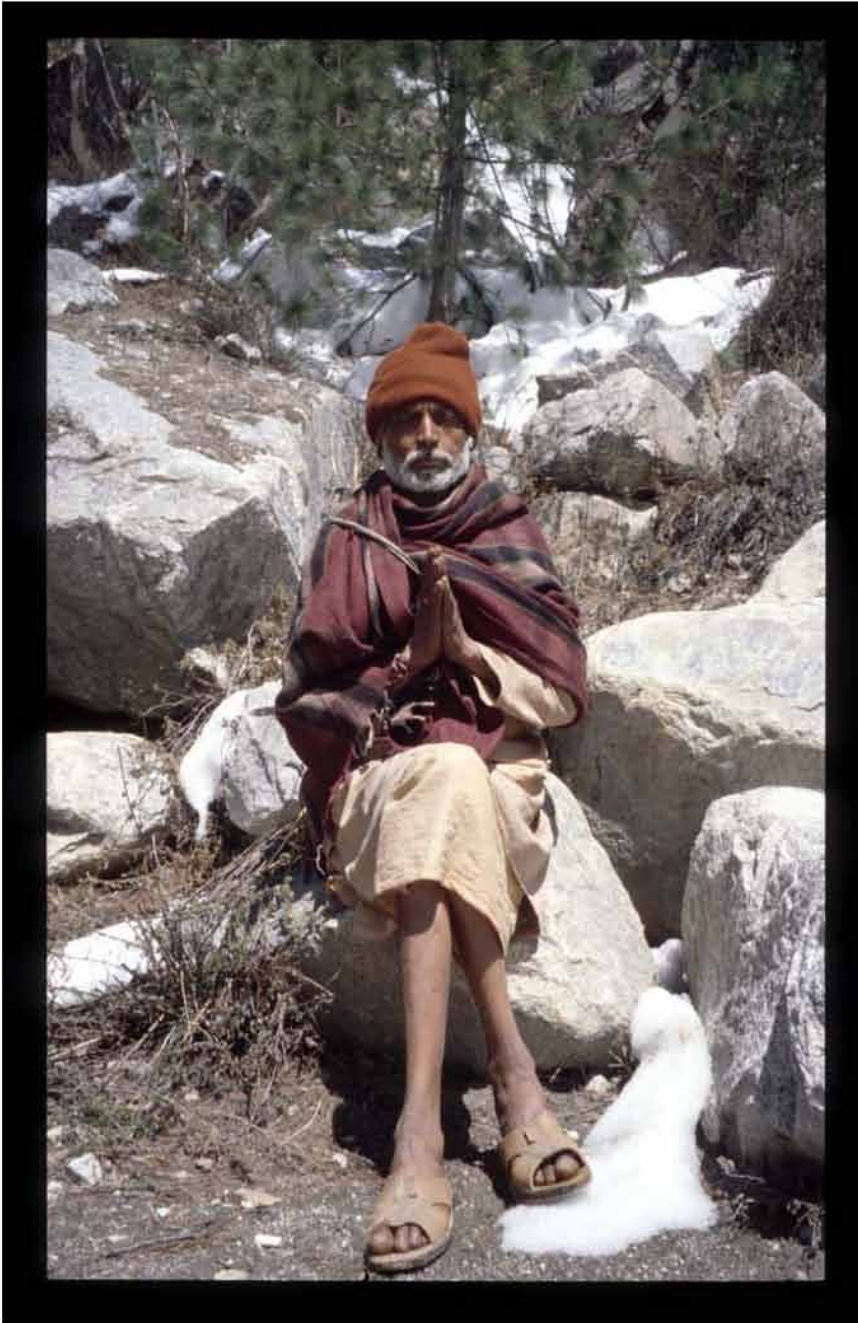
1. La mitocrítica y los mitos no occidentales. El caso de Chantal Maillard.

1.1. *La mitocrítica y los mitos no occidentales.*

Desde sus comienzos, la mitocrítica se ha dedicado al estudio de mitos procedentes en su mayoría del ámbito cultural occidental. Como apunta Pierre Rajotte, “la mythocritique vise plutôt à mettre en évidence, dans une oeuvre littéraire, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Ces «mythes littéraires», qu'un écrivain peut modifier à sa guise, s'inspirent généralement d'un récit primordial qui appartenait à l'origine à un groupe culturel déterminé, souvent la Grèce (Narcisse, Prométhée), parfois la chrétienté (Satan, Caïn) ou encore l'Europe (Faust, Don Juan)” (Rajotte, 1993: 32).

Resulta evidente, sin embargo, que el método mitocrítico puede aplicarse a casos que exceden este marco geográfico y cultural. Por ejemplo, el caso de Chantal Maillard, una autora española nacida en Bruselas, que incorpora a su obra un mito hindú¹, el de la diosa *Kālī*, modificándolo a su guise. A esta modificación a su guise me he referido en este artículo como ‘apropiación’ y ‘reinterpretación’, términos que explico a continuación.

Volumen 44, Número 2, 2015



Yatra

A diferencia de los casos habituales que estudia la mitocrítica, en este artículo no nos encontramos con un escritor que bucee en las raíces de su propia tradición en busca de símbolos con los que interpretar el presente. En el caso de Maillard, se trata de una autora occidental que se interesa por un mito geográfica y conceptualmente muy lejano: es el de la diosa hindú del tiempo y la destrucción. En este sentido, considero que lo más apropiado es hablar de ‘apropiación’ del mito: no en el sentido colonizador, sino designando el movimiento de habitar un espacio totalmente ajeno y nuevo a través de sus mitos, dejándose habitar por ellos.

Al mismo tiempo, hay que entender que esta apropiación implica necesariamente una ‘reinterpretación’, ya que como en cualquier mito que un autor incorpora a un texto literario, hay una serie de rasgos que son resaltados y otros que son desechados o al menos mitigados. El porqué de la elección de unos rasgos u otros tiene que ver con la particular reinterpretación que Maillard hace del mito para adaptarlo a su idiosincrasia personal. Como veremos, algunos aspectos difieren bastante de la caracterización de *Kālī* en el contexto hindú, al tiempo que hay una serie de rasgos propios que se mantienen. Para poder entender este proceso de apropiación/reinterpretación del mito, hemos de comenzar con una breve introducción bio-bibliográfica de su autora.

1.2. Breve introducción a la obra de Chantal Maillard.

Las etapas fundamentales de la escritura de Maillard (Bruselas, 1951) se corresponden esencialmente con su paso por los espacios de las tres ciudades que marcaron su existencia: Málaga, Benarés, Bruselas. Málaga, donde tiene lugar su formación filosófica y poética, y en cuya universidad estuvo enseñando hasta la década de 2000. Benarés (y más en general, la India²), a donde llega en 1987 para sumergirse de lleno en el estudio de las tradiciones indias, y a donde regresó varias veces entre esos años y su viaje/diario final³, en 1999. Y Bruselas, su ciudad natal, la que abandonó con once años y a donde regresó cuarenta años después para escribir *Bélgica. Cuadernos de la memoria*.

Durante la segunda etapa, que abarca aproximadamente la década de 1990 – 200, es cuando el motivo de *Kālī* hace su aparición. Lo encontramos repartido en dos diarios, *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996 – 1998* (2001a) y *Diarios indios* (2005), y en un poemario, *Conjuros*⁴ (2001b). En ellos *Kālī* se muestra como el catalizador de un proceso de purga o catarsis emocional muy radical, que da paso a la escritura descarnada y desapegada de sus diarios de madurez.

Al tratarse de un mito de origen indio e hindú, es imprescindible que nos preguntemos qué representó la experiencia de la India para Maillard, para poder así entender cómo el mito de *Kālī* se convirtió en la forma más refinada y compleja de este habitar y dejarse habitar por el territorio de la India

Dentro del recorrido de la obra de Chantal Maillard⁵ el paso por la India fue central en su evolución como escritora, y durante casi dos décadas buscó modalidades y motivos⁶ con los que plasmar su transformación vital. En primer lugar, sus viajes a India supusieron una apertura intelectual que le permitieron salir del *impasse* filosófico y vital en el que se encontraba al tratar de superar las limitaciones de la razón poética de Zambrano, a la que había dedicado su tesis doctoral y dos ensayos.

Pero más importante que el elemento intelectual fue la influencia del espacio físico de la India, que provocó en ella una apertura. Maillard encuentra en sus viajes por la India un tiempo nuevo, ‘el tiempo de las chanclas’: “una lentitud que te hace receptivo a todo y que pertenece a la India tradicional (Maillard, 2007). Al contagiarse esta lentitud exterior al mundo interior, los hábitos y los gestos con los que se configura y se sostiene la identidad psicológica se ven completamente desbaratados. Al mismo tiempo, el contacto con lo radicalmente otro provoca un des-centramiento que tiene paradójicamente la capacidad de aumentar la visión, de permitir entrar en contacto con uno mismo, con lo desconocido dentro de uno mismo. Este es el tema central del primer diario de viaje, *Jaisalmer*, de 1992:

“Es difícil llegar a uno mismo. Tal vez porque también es difícil hallarse en situaciones desacostumbradas en las que sentirse absolutamente desamparado. Éste es el problema: todo se nos ha hecho demasiado habitual (...) Nadie penetra en la profunda oscuridad de sí mismo si no es forzado por las circunstancias. El abismo atrae –es un tópico–, pero para que la atracción sea algo más que un dirigirse incipiente, una inestable inclinación del ánimo, para que logre su fin y se convierta en caída, es preciso elaborar un paisaje que elimine la tentación del mundo: de lo acostumbrado (...) Para ello, pueden elegirse dos caminos. El primero, reducir todas las llamadas a una sola (...) Una sola de esas formas puede invadirnos de tal modo que cuando nos deshabite perdamos con ella nuestro nombre y todas las maneras posibles de nombrarnos. Es el camino del *eros* (...). El otro camino es el del *thanatos*. En algunos casos se parece al odio porque reviste carácter de negatividad (...) Éste es el camino que he seguido para llegar a Jaisalmer” (Maillard, 2005: 17–19).

Este motivo de ‘*thanatos*’ no es, evidentemente, originario del contexto indio, pero está claramente relacionado con lo que será Kālī. Como la diosa india, este camino o método vital se basa en lo destructivo, en el uso del rechazo radical y la negación rotunda para poder avanzar en el autoconocimiento.

Veamos ahora cómo funciona el mito en su contexto original, para entender en qué consiste exactamente la apropiación y la reinterpretación llevada a cabo por Maillard.

2. La diosa Kālī. Historia del mito y rasgos definitorios.

2.1. Planteamiento histórico.

Hay varias fases en el desarrollo histórico de lo que hoy conocemos como ‘hinduismo’, desde los inicios védicos hasta su forma actual. El inicio de la especulación metafísica en India, que tiene lugar con las *Upaniṣad*⁷ y que encuentra su punto culminante en el jainismo y el budismo⁸, culmina hacia el cambio de Era en una gran síntesis

cultural en la que se incorporan numerosos elementos procedentes de las prácticas religiosas ajenas a la ortodoxia brahmánica. Es así como prácticas de origen tántrico⁹, y deidades como *Kṛṣṇa*, *Durgā* o *Śiva* encuentran acomodo en la práctica religiosa. En este movimiento es donde encontramos la figura de la diosa *Kālī*, la terrible, la que se lleva un collar de calaveras hecho con las cabezas de sus devotos. Su culto está muy extendido en Bengala¹⁰, y es popular en otras regiones de la India, si bien es cierto que para ello tuvo que experimentar un proceso de ‘domesticación’ (el término es de Sanjukta Gupta¹¹), especialmente a partir del siglo XVII.

La historia de *Kālī*, como la de muchas deidades y prácticas tántricas que buscan romper las convenciones y que fomentan comportamientos asociales, como el consumo de sustancias prohibidas, de carne, prácticas sexuales, es difusa y se encuentra repartido por una gran variedad de fuentes¹². Pero al margen de las evidencias textuales, parece muy probable que el culto a diosas terribles como *Kālī* sea muy antiguo: ‘It is difficult to trace the history of Kali worship in India. Even before the name Kali was first documented in scriptures, there were references to goddesses (...) associated with death’ (Mohanty, 2004: 4).

2.2. *Kālī. Explicación de sus principales atributos.*

Dentro del panteón hindú, *Kālī* es considerada una emanación o manifestación de la diosa *Durgā*. Una emanación terrible, cruel: “Durga is the goddess of both terror and placidity and is known by many names. Her terrible aspect is in the form of Chandrika or Chamunda and Kali” (Knapp, 2009: 103). Sus principales características son: piel negra, desnuda, el pelo revuelto, lengua roja fuera en actitud de burla, un collar de calaveras y un cinturón de manos humanas, una cimitarra. Se la asocia con la sangre, con cadáveres y crematorios, y con formas de sexualidad agresivas. Cada uno de estos atributos tiene un significado tanto en el plano devocional como en el plano metafísico.

La lengua roja fuera simboliza la naturaleza animal, primitiva, del individuo, que la diosa puede ver a través de las diferentes capas con las que el constructo social cubre, y de las que se burla. En este

plano social *Kālī* apunta a una ruptura con las convenciones y una reivindicación de comportamientos asociales, incluyendo una sexualidad “unfettered by social norms” (Mohanty, 2004: 12). Se la representa copulando con Śiva en posición superior, lo cual es un desafío a la mujer sumisa tradicional y al patriarcado que domina la sociedad ortodoxa hindú. El pelo sin arreglar representa también un rechazo de los conceptos tradicionales de belleza.

Kālī es negra –de hecho, significa ‘la negra’, aunque la etimología también alude al tiempo¹³– y todo lo que tiene que ver con ella es negro: la ropa de sus sacerdotes, etc. Esto también es un claro rechazo a los valores brahmánicos tradicionales y a las nociones de pureza ritual, asociadas al color blanco.

Pero sin duda el atributo más llamativo de *Kālī* es su collar de calaveras, que simboliza la entrega total de sus devotos: “the heads represent who have been sacrificed to her or who have sacrificed themselves to her. According to metaphysicians, the heads are symbols of the ego that must be offered to Kali by those seeking liberation from worldly ties” (Mohanty, 2004: 12-13). *Kālī* suele aparecer representada, además, con la cabeza del demonio recién cortada en la mano, mientras la sangre que gotea cae en un cáliz (o un cráneo). En las representaciones tántricas más radicales bebe esta sangre mientras copula con Śiva.

Su desnudez representa la fuerza de la naturaleza, y en un plano más metafísico, relacionado con el śāktismo, apunta a la naturaleza primordial que, al entrar en contacto con la conciencia –Śiva– da lugar al mundo manifestado. La postura de la cópula es importante, pues *Kālī* está encima lo que señala la prevalencia del aspecto femenino frente al masculino en la cosmología *śāktista*, frente a la *śivaísta*¹⁴.

Finalmente, a *Kālī* se la asocia siempre con los aspectos más terribles y oscuros de la realidad; con la ebriedad, la destrucción y lo demoniaco. Representa la fuerza incontrolable de los instintos del ser humano, y se la venera por ello: por su poder, su *śakti*¹⁵. El objetivo no es aplacarla, sino invocarla, para canalizar su inmenso poder. Este

aspecto de destructora implacable está muy presente en Maillard. Es su método.

3. Significado del mito de Kālī en la obra de Chantal Maillard. Rasgos apropiados y rasgos reinterpretados.

¿Qué le interesó a Chantal Maillard de esta diosa terrible y oscura? Sin duda, su poder liberador, su capacidad de poner en movimiento el potencial creador y romper las barreras de lo acostumbrado. No la ruptura de convenciones sociales sino la capacidad para derribar las murallas interiores, los hábitos enquistados que constituyen y refuerzan al yo. Lo que hace Maillard es apropiarse del mito para canalizar la energía que la diosa representa dentro de su propio recorrido vital. Vamos a ver cómo este proceso se manifiesta textualmente en *Filosofía en los días críticos* y en *Diarios indios*.

3.1. *Filosofía en los días críticos.*

Comencemos la lectura de *Filosofía en los días críticos* señalando una particularidad de su pacto de escritura: está organizado, pues así lo asegura la autora en el epílogo, poniendo por encima de la selección temática el criterio cronológico. Con ello, se busca que el lector pueda percibir la particular lógica discontinua de los “alientos-sacudidas” (Maillard, 2001: 250), que crean un entramado rizomático de metáforas¹⁶ que dan cuenta del devenir interior de la mente de Maillard en los dos años del diario: 1996 – 1998. Al mismo tiempo, la autora propone una “reordenación argumental de los fragmentos en función de afinidades temáticas” (Aguirre de Cárcer, 2012: 250), a través de una serie de ‘recorridos de sentido’ que clasifican los fragmentos en función de diferentes hilos temáticos. Uno de estos recorridos es el ‘método de Kālī’.

Este hecho es importante porque los fragmentos diarísticos que se apropian del mito de Kālīaparición no obedecen a un plan diseñado de antemano sino a que muestran el proceso de incorporación vital (apropiación y reinterpretación) del mito por parte de Maillard. En este sentido, podremos ver cómo hay una cierta evolución en la

apropiación, cada vez más depurada. Este proceso continúa, y culmina, en ‘Diario de Benarés’, el último de los *Diarios indios*.

La primera mención directa, dentro de *Filosofía en los días críticos*, al mito de Kālī a parece muy pronto: en el fragmento 9 (el libro tiene 383 fragmentos). Ya desde ese primer momento vemos la característica más llamativa de la apropiación maillardiana de la diosa: el uso de la primera persona: “que nadie me mire: caerá fulminado; que nadie se aproxime, que nadie me requiera: contestaré con el rayo, con la espada, o con el detonador de un arma mortífera. “En mi parcela de universo, yo soy Śiva, soy Kālī, la destructora” (Maillard, 2001: 13).

Maillard no se presenta a sí misma como devota de Kālī sino que se pone en el lugar de la diosa, apropiándose de su voz y también de su dimensión destructiva. Esta es una diferencia muy evidente con el funcionamiento del mito dentro de su propia tradición, que es marcadamente devocional y no contempla este tipo de invocaciones en primera persona. Maillard proclama, un pocomás adelante, que “yo soy Kālī la oscura, la terrible, la bella, la que construye el tiempo contando sus víctimas” (Maillard, 2001: 14), apropiándose así no sólo de la voz sino de sus atributos. En este caso la belleza y la piel oscura que vimos como un elemento consustancial al mito de Kālī en su contexto religioso originario.

En este punto inicial, el método de Kālī tiene una dimensión claramente psicológica, asociada al movimiento de introspección del diario de Maillard. Ella busca liberar la cognición, y el funcionamiento de las emociones, de las inercias que crea el movimiento habitual del pensamiento asociado al yo. Kālī es su manera de destruir todo lo habitual y empezar de cero: “mi mundo, el que yo he creado, desaparece entre las llamas que brotan de mis pies” (Maillard, 2001:13). La afirmación de que el mundo es creado por la propia mente es muy característica del pensamiento de Maillard, y merece ser examinada para comprender el sentido de la apropiación del mito.

Toda la indagación filosófica de Maillard se centra en el estudio de la mente, y la propia autora es muy explícita al respecto: “La única

intención, la que me ha guiado en mis viajes y me ha sostenido en toda circunstancia fuera de ellos: lograr averiguar el funcionamiento no tanto del mundo como del instrumento de percepción del mundo (lo cual, al final y al cabo, resulta ser lo mismo), no tanto del *mí* como de la conciencia del *mí*" (Maillard, 2005: 11). Esta conciencia del *mí* es el observador de 'Diario de Benarés', que en consecuencia aparece como claramente deudor de la apropiación de Kālī que estamos analizando.

Durante el proceso de desidentificación interior, la observación permite ver la conciencia del *mí* como algo separado del *mí*. En este proceso, Kālī es una herramienta que le permite liberarse del influjo pernicioso de la implicación psicológica en los contenidos, que desea o rechaza los objetos y las personas. De ahí que Maillard afirme: "he declarado la guerra a todos mis enemigos. Me he declarado la guerra a mí misma. He declarado la guerra al *mí*" (Maillard, 2001: 14). El objetivo, así pues, no es tanto regular las emociones como trascenderlas, yendo más allá del cerco de las individualidades y sus 'guerras'.

La terminología violenta que encontramos –la guerra, las víctimas, las llamas– es claramente otra manifestación de la apropiación y reinterpretación del mito. Se observa una interiorización de los elementos que en el mito original son, en principio, atributos externos de la diosa. Por ejemplo: las víctimas –los sacrificios– que los devotos ofrecen Kālī son muy reales (entendiendo por ello que son objetos externos), mientras que en el caso de Maillard se trata de un proceso exclusivamente mental. En consecuencia, gran parte de la dimensión polémica y de ruptura con las convenciones sociales consustancial al mito de Kālī en su contexto sociocultural de origen se desvanece en Maillard, que está más preocupada por su dimensión interior.

El segundo eje en el que se articula Kālī en *Filosofía en los días críticos* tiene que ver con la temática amorosa. La afinidad entre ambas indagaciones vitales es muy clara, y la propia autora recalca que las dos líneas de sentido han de leerse juntas: "se podrá, igualmente, si se quiere, seguir el argumento de la trama amorosa (AM), la cual,

sin embargo, no deberá leerse sino entrelazada con la propuesta del método (M) del que es el ineludible ámbito de experimentación y aplicación (Maillard, 2001: 251).

Considerar el ámbito amoroso como campo privilegiado de la experimentación contemplativa puede sorprender en un primer momento, pero no si se tiene en cuenta la particular concepción del amor que plantea Maillard. Ella se preguntasi sería posible liberar el enorme torrente de energía amorosa de las limitaciones que impone la implicación emocional, planteando así la posibilidad, radicalmente novedosa e inquietante, de un amor no basado en la individualidad. En este estado, se mora en el vértigo amoroso sin objeto/persona amada: “Ardo, y me adentro en la fuente ardiente, ese centro de amor que fuerza a derramarse (...) No hay término, no hay quién, hay tan sólo recodos que devuelven a lo mismo” (Maillard, 2001: 32).

Dentro de esta lógica de la energía amorosa, la fuerza del método de Kālī encaja perfectamente. Pero ha de ser reinterpretada de nuevo, subrayando unos elementos y atenuando otros. Como apunté, uno de los atributos de Kālī es su sexualidad no domada por las convenciones sociales. Pero estos elementos no aparecen en Maillard, que resalta la dimensión más metafísica del mismo, aquella que enlaza con las tradiciones śāktistas. Estas, a diferencia de la ortodoxia védica que ve el mundo como ilusión (*māyā*) y plantea la renuncia (*saṁnyāsa*) como el camino más directo a la sabiduría, consideran la manifestación fenoménica como juego de la divinidad: *līlā*. En consecuencia, la actitud hacia el mundo que proponen no pasa por la renuncia: “they may see the world as the sport (*līlā*) of the Lord, and therefore they need not become renunciates” (Mishra, 1999: 21). La distinción no es baladí, ya que mientras que los filósofos advaitines –especialmente Śaṅkarācārya– deducen que si el mundo es apariencia entonces no es real, las filosofías tántricas argumentan de manera opuesta, afirmando el valor del mundo manifestado: “What some of the Advaitins seem to forget is that (...) the world is appearance or illusory (*mithyā*), not mere nothing (*asat*) (...) is an active self-projection or self-creation of Consciousness” (Mishra, 1999: 210).

Es por influencia de estos planteamientos que Maillard afirma que la vida vale la pena “por el placer de las relaciones, vale porque el movimiento define la existencia y que la vida sólo se entrega a quien la juega. El juego, no el esfuerzo, es lo que importa” (Maillard, 2001: 15). Siguiendo esta lógica, la historia individual no tiene la más mínima importancia, y por ello afirma que “no lamento el final desgraciado de algunos, ni el argumento que fue felizmente resuelto, no lamento el final de todas las historias pues yo soy el principio y el fin de todas ellas” (Maillard, 2001: 14).

La manera de llevar a cabo este método es a través de la renuncia a “la voluntad de logro” (Maillard, 2001: 16), que no es otra cosa que la voluntad orientada hacia un objeto deseado por la individualidad. Cuando esta individualidad no está presente, la voluntad “sin objeto alguno, tiene la consistencia del trueno y arrastra en pos de sí los tiempos venideros y el pasado como un eco” (Maillard, 2001: 16). Aparece así la dimensión del mito de Kālī como encarnación del tiempo, como tiempo puro, fuerza destructora que libera. De este elemento no duda en apropiarse Maillard, reinterpretándolo en primera persona: “No hay objeto para mi acción, no construyo para un futuro, soy la que dice NO y en la soledad se consagra como fuerza infinita, al fin reabsorbida, al fin libre” (Maillard, 2001: 16).

Vemos aquí otro rasgo característico del mito hindú del que Maillard se apropia: la fuerza liberadora de Kālī. Con su radical entrega al presente y su ruptura de toda individualidad, Maillard encuentra un estado de total libertad. Sí, hay soledad en él, hay una radical negación que enlaza con el camino del ‘thánatos’ que vimos en *Jaisalmer*. Pero esto no importa, pues la comprensión social es algo que el devoto de Kālī sacrifica sin dudar. De esta manera, Maillard utiliza un mito de origen indio para cuestionar la concepción occidental (cristiana, digámoslo) de la soledad: la de un ser incompleto, un ser arrojado al mundo, un ser que busca la salvación. Frente a ello, Maillard/Kālī se reivindica como sola y perfecta, se recrea en su propia energía, y baila. Nociones como culpa o perdón no son importantes: “no hay perdón

ni hay remordimiento porque no hay ofensa ni ofendido, ni culpa ni culpable” (Maillard, 2001: 14).

Maillard va así más allá de la moral convencional, apoyada en la fuerza de su Kālī. Aunque después haya, casi inevitablemente, un cierto remordimiento: “Yo soy la que, más tarde, al despuntar el día, contemplará los despojos humeantes de aquel mundo que fue suyo y llorará despacio, a escondidas de sí misma” (Maillard, 2001: 14).

Es evidente, por afirmaciones como esta, que la puesta en práctica del método de Kālī no es tarea fácil, y Maillard tiene la honradez de reconocerlo, y de reconocérselo a sí misma a través del diario. De este modo, vemos cómo conviven en esta escritura los dos niveles en los que opera la apropiación del mito: la experiencial y la filosófica. En ambos planos, Kālī funciona como un mecanismo destructor que regula el exceso de implicación emocional que suele ir asociado a las relaciones, en especial las amorosas. Maillard no plantea, obviamente, un amor sin personas, sino un amor sin individualidades, cuya energía se desborda: “no hay en quien terminar de arder (...) soy un animal enloquecido que danza sobre el fuego de su propio nacimiento (...) voy supurando amor por todas mis heridas” (Maillard, 2001: 32).

La apropiación del componente violento de Kālī es de nuevo evidente, pero vemos aparecer también un elemento nuevo, procedente no del contexto original del mito sino añadido por Maillard: el campo semántico del fuego. En la Kālī hindú encontramos sangre, calaveras y otros elementos macabros, así como una sexualidad desinhibida que rompe las convenciones sociales. Pero no encontramos fuego, al menos no con un lugar predominante. La dimensión purificadora y destructora del fuego es evidente, como lo es su asociación con la temática amorosa, y por ello lo incorpora Maillard: para provocar una colisión, un cruce de especies (como decía Deleuze¹⁷) cuando dos órdenes distintos de la realidad se encuentran y generan algo nuevo.

El siguiente nivel en el que funciona Kālī es la ruptura con el orden vertical de pensamiento. Maillard, dejándose poseer por la diosa, decreta “la desorganización de las jerarquías y la decadencia

de la verticalidad. Absuelvo la superficie” (Maillard, 2001: 15). La verticalidad, el árbol de Porfirio, el razonamiento: todos estos modos de pensar son rechazados por Maillard, quien plantea un pensamiento rizomático en el que la prosa poética juega un papel fundamental, cruce entre lo poético y lo filosófico: “la prosa poética es una cruz, o una cruceta. Vertical como el tronco de un árbol y horizontal como el ramaje. Puede ocurrir también que bajo la planicie se formen redes, conexiones, rizomas” (Maillard, 2014: 54; la influencia de Deleuze en estas reflexiones es clave, pero queda fuera del alcance de este artículo). No me detengo a analizar en profundidad este aspecto, pues se trata de un tema demasiado extenso que nos alejaría demasiado de nuestro objeto de estudio. Baste decir que el método de Kālī se manifiesta también en el plano de la elaboración y distribución textual.

Conforme avanza el diario, Maillard va apropiándose de más atributos de la diosa Kālī. En el fragmento 37 aparece el collar de calaveras: “Yo soy Kālī, la oscura, la del collar de calaveras, la que nunca duerme, la despiadada, la guerrera, la amante destructora cuyo pie se apoya en la Posibilidad de sí misma, la Posibilidad siempre igual a sí misma” (Maillard, 2001: 30), de nuevo asociado al plano más metafísico de la diosa, y de nuevo empleando la primera persona, a diferencia del contexto cultural hindú. Otro atributo del que se apropia es la espada, que es la espada de la atención contemplativa, que corta cualquier atisbo de implicación emocional: “La espada está dispuesta, la atención vigila. He pasado el umbral de la tristeza, estoy justo bajo el borde del velo (de la ignorancia) (...) No puedo relajar la guardia. Kālī, la negra, me acompaña. Soy su aprendiz. Aún no he bebido la sangre en su cuenco” (Maillard, 2001: 144).

Aquí –hacia la mitad del libro ya– Maillard, este fenómeno de apropiación en primera persona se atenúa, y la autora se presenta como ‘aprendiz’ de Kālī, no como la diosa misma. Pareciera como si, al avanzar el diario, Maillard fuera aceptando que mantenerse en el estado de Kālī no es posible, especialmente en el nivel experiencial. En consecuencia, la apropiación se modifica y aparece como más próxima al contexto original, más en consonancia con la visión dualista

y devocional del mito. Así, Maillard se presenta a sí misma como la ofrenda a la diosa, entregando su individualidad a la diosa para que acabe con las cadenas de la individualidad: “Hoy soy un ser que se ofrece a Kālī para ser degollado por su ira. Se alargará su collar con otra calavera. Sólo espero el instante en que realice el sacrificio, poniendo fin, una vez más, al dolor que acompaña la ceguera” (Maillard, 2001: 33).

Hacia el final del libro hay incluso un cierto desencanto con *Kālī*, como si Maillard se hiciera más consciente de las limitaciones de este método vital:

“Kālī es tan sólo un método de autodefensa. Con ella se aprende a neutralizar la base, en cierta medida. Nada más” (Maillard, 2001: 153). Este desengaño es en realidad positivo, pues permite que Maillard pueda integrarlo en su etapa de madurez, dominada por un cuestionamiento radical de toda premisa mental en la que pueda asentarse el ego.

Maillard es consciente del movimiento compulsivo de la mente: “La mente construye en lo que siente. Construye casi espontáneamente, automáticamente. Articula, traza relaciones, prolonga, estira, aumenta. Formas de alimentar el deseo, siempre. Luego, la conciencia que vigila inspecciona los cimientos, les pone nombre a las grietas, sopesa y, finalmente, decreta el derribo” (Maillard, 2001: 190). Frente a esta inercia, *Kālī* es esa conciencia que inspecciona los cimientos de las construcciones mentales y decreta el derribo. Es la energía liberada que permite el derribo. Estamos ya a las puertas del salto contemplativo de ‘Diario de Benarés’.

3.2. ‘Diario de Benarés’.

Diarios indios es el título bajo el que Maillard agrupó, en 2005, los tres diarios de viaje que había redactado en 1992, 1996 y 1999. En este último viaje, Maillard se instaló de nuevo en Benarés, y escribió un poemario, titulado ‘48 ghats’, y un diario: el ‘Diario de Benarés’. En este momento tuvo lugar “un saltocualitativo en la experiencia vital de su autora, que se plasma en sus diarios. Un salto al que podemos calificar

de ‘contemplativo’ entanto en cuanto se caracteriza por una intensa auto-observación desapegada de los contenidos mentales (Aguirre de Cárcer, 2013: 8). En la consolidación de este observador interno juega un papel fundamental el método de *Kālī*, que experimenta una serie de cambios respecto a *Filosofía en los días críticos* que realzan su dimensión más filosófica y dejan de lado otros aspectos más relacionados con la dimensión externa de la diosa.

El más significativo y evidente de estos cambios es que en ‘Diario de Benarés’ desaparece la apropiación en primera persona que vimos al comienzo de *Filosofía en los días críticos*. *Kālī* pasa a formar parte de la indagación acerca del ‘observador’, el estado de conciencia des-identificada que permite la observación neutra de los contenidos mentales: “Sin deseo. Mirando. Atenta. Los días transcurren sin ser apenas días. El tiempo apenas tiempo. En paz. Desde la paz todos los deseos parecen creados (Maillard, 2005: 78).

Al fundirse con la serenidad del observador, se atenúa mucho el aspecto terrible de *Kālī*. Frente a la violencia de Maillard poseída del método de *Kālī*, la observación de ‘Diario de Benarés’ es ecuánime, y encuentra su máxima expresión en la mirada de los búfalos que se bañan en el Ganges.

“Su mirada de búfalo a la orilla del Ganges” (Maillard, 2005: 78).

En paralelo, *Kālī* se convierte en motivo de reflexión filosófica, dentro de una línea temática que indaga en el significado de la devoción, pero que tiene mucho de experiencial. Así, el fragmento 17 da cuenta de una visita de Maillard a un templo en Benarés en donde los aspectos benéficos y terribles de śakti aparecen uno frente al otro: “Durga y Kali frente a frente. Sus espacios convergen. Establecen líneas de energía. Líneas terribles, a la vez beneficiosas y maléficas. Durga la bella y Kali la terrible mirándose perpetuamente (...) Son la misma. La serena, hermosa figura de Durga y la depredadora, la de la lengua roja, son la misma, dos aspectos de la misma fuerza. Dentro de mí, le añado serenidad al combate. Le añado construir a la destrucción. Le añado círculos a las cenizas. Le añado juego, juego cósmico a la nada. Ya

nada puede vencerme. Yo soy la que juega y el juego mismo” (Maillard, 2005: 84).

Epifanías como ésta son las que componen ‘Diario de Benarés’. La posibilidad de un estado de conciencia no-dual, en donde el observador no impide la participación en la ilusión del mundo, es la culminación del método de Kālī que veíamos en *Filosofía en los días críticos*. Mucho más depurado, mucho más cerca del aspecto filosófico que de la depuración emocional de los primeros fragmentos de aquel diario. Como la propia autora apunta, su versión de la diosa apunta a la dimensión más abstracta, no a la dimensión social o devocional: “Mi Kali es Kali, uno de sus niveles, uno de los más abstractos tal vez, aquel en que lo epistemológico se identifica con lo ontológico, el conocimiento con el ser” (Maillard, 2005: 87).

Así pues, Maillard entra de lleno en la dimensión filosófica del mito, que se separa de la línea temática amorosa; no negándola, sino trascendiéndola en un plano más trascendente: “Quien supiese transformar su energía sin necesidad de proyectarla, quien supiese tener en sí mismo la fe que otros le otorgan a un ser exterior, se convertiría en un dios. El dios interior: aquel lugar donde se opera la transformación. ¡Es tan simple! ¡Tan evidente! (...) sus actos romperán el natural encadenamiento de los sucesos, a la acción violenta no le seguirá ninguna respuesta violenta. La cadena de la acción (*karman*) se romperá” (Maillard, 2005: 85).

Esta reflexión apunta al centro de la problemática de las filosofías hindúes, incluyendo escuelas menos ortodoxas como el śivaísmo y el śāktismo, que buscan la extinción del *karma* individual y la unificación, sea a través de la devoción o del autoconocimiento, con el principio absoluto. Maillard integra esta reflexión en su búsqueda personal, otorgando a Kālī un lugar central en este proceso. La propia autora afirma haber sufrido mucho con este experimento: “Nadie sale indemne de tal abismo. Ni yo misma. ¿Con qué derecho les presento a otros esa boca abierta, ese caos” (Maillard, 2005: 87).

Finalmente, hacia el final de ‘Diario de Benarés’ se produce la identificación explícita entre el observador –eje del método contemplativo maillardiano– y el método de *Kālī*. La auto-observación se vuelve prosa poética, para finalmente aludir al estado de no implicación emocional, de ecuanimidad, a través del mito de la diosa: “Observo el cansancio, el cuerpo que yace. Yo-mi mano escribo el cansancio. Yo-mi mano, al dictado de la que observa y se retira, dentro del cuerpo, a un punto muy débil, un instante que late (...) Soy Kali, mi Kali, la que yo adopto, la que no tiene templo en ningún lugar, la secreta. Se yergue sobre el cansancio, levanta la espada y se decapita... Ella conoce su fuerza. Ella mira mi tristeza y no se compadece. Tampoco se ríe” (Maillard, 2005: 89).

Esta es la apropiación final que lleva a cabo Maillard, convirtiendo al mito original en un elemento con vida propia, ya lejos de su significado original. No aparecen ya ni los elementos terribles ni la mención a sus atributos internos: la *Kālī* de Maillard ha devenido diosa interior, lugar de la observación desapegada de los contenidos mentales. Morar en ella es, ahora, morar en un estado de serenidad donde no hay ni burla ni compadecerse. Tan solo una aceptación serena, “sin juicios, sin opiniones: “Pura”” (Maillard, 2005: 100), a donde “podemos remitirnos cuando bajamos las defensas, hacemos transparentes las murallas del yo y confiamos” (Maillard, 2005: 100).

4. Conclusiones.

Concluye así la apropiación y reinterpretación del mito tal y como tiene lugar en la obra de Maillard, pues en los siguientes diarios su rastro explícito no es perceptible (no así su huella en el método de observación desapegada, que continúa y se intensifica en *Husos e Hilos*). De ser un método vital violento y terrible del que la autora se apropia en primera persona, lanzando conjuros en tono amenazador, pasa a ser una faceta del observador que se afianza en Benarés. Entre medias, Maillard va dejando de lado los atributos externos y centrándose en los aspectos más filosóficos de la diosa: aquellos más directamente relacionados con la visión tántrica de la realidad.

Podemos, en consecuencia, categorizarlos planos en los que actúa *Kālī* en tres niveles: vital, textual y filosófico. Evidentemente, se trata de una división artificial, cuyo único objetivo es la clarificación. No refleja una jerarquización en el plano textual.

En el plano vital, o experiencia, *Kālī* es el epítome de lo que la India en tanto espacio geográfico fue para Maillard: un lugar de ruptura, donde adentrarse en lo desconocido de uno mismo. Viajar por India es, para Maillard, “relativizar, desterritorializar, desidentificar. En el viaje, uno se queda con lo que más importa, prescinde de lo superfluo. Cada vez es más lo superfluo, cada vez es menos lo que importa (...) en cada viaje adelgazo más: algo del *mí* se pierde” (Maillard, 2005: 98). En este sentido, *Kālī* representa el estado donde no hay referencias conocidas, donde los hábitos mentales que sostienen al yo se colapsan, y donde surge la posibilidad de encontrarse con uno mismo, más allá –o antes– de los condicionamientos mentales.

Durante la escritura de *Filosofía en los días críticos*, que como hemos visto no tiene lugar en India, este movimiento de desidentificación se centra, o más bien enlaza, con la temática amorosa, convirtiéndose en un mecanismo de regulación emocional destinado a eliminar el exceso de implicación psicológica en las construcciones mentales. Es en este punto inicial cuando los atributos externos del mito hindú son más evidentes: Maillard se apropia del aspecto terrible de la diosa, de su ira y su mirada fulminante. También de su collar de calaveras, de su espada. Todos ellos son reinterpretados en mayor o menor grado, siempre en la misma dirección: la búsqueda de un amor no condicionado por la individualidad. Esta búsqueda se subsumirá, en ‘Diario de Benarés’, dentro de la búsqueda de un estado mental no condicionado por la individualidad.

En el plano de la escritura, el método de *Kālī* apunta a la propuesta deleuziana de escritura rizomática, basado en el principio de ruptura asignificante¹⁸. El rechazo de la verticalidad que proclama Maillard cuando decía: “decreto la desorganización de las jerarquías y la decadencia de la verticalidad” (Maillard, 2001: 15) apunta a un tipo de escritura distinta, basada en la modalidad de la prosa poética y con

estructura no jerárquica sino rizomática. En sus diarios Maillard busca un equilibrio entre el eje vertical de lo hipotético-deductivo del modelo filosófico y la horizontalidad en la que se instala el poema. Dentro de esta elección genérica *Kālī* apunta al polo de la introspección más radical, que permite dar cuenta del movimiento de implicación-des-implicación del yo individual.

Finalmente, en el plano filosófico, *Kālī* enlaza con la preocupación central de la madurez de Maillard: la búsqueda de una escritura que permita dar cuenta de la actitud de desimplicación contemplativa. Este plano tiene más presencia hacia el final de *Filosofía en los días críticos* y es dominante en el ‘Diario de Benarés’.

Conforme este movimiento se consolida, hemos visto que los rasgos externos de la diosa *Kālī* van desapareciendo de la prosa de Maillard. La reinterpretación se vuelve más intensa, dando lugar a esa *Kālī* abstracta, que no tiene templo, y que es difícilmente soportable. Maillard deja de lado también el uso de la primera persona, para centrarse en los aspectos de la diosa más directamente relacionados con la visión *śāktista* de la realidad.

Kālī, en este plano, se identifica con el poder creador, con la pura Posibilidad, con *śakti*, “the divine cosmic energy which projects, maintains, and dissolves the universe” (Grimes, 2009: 317). La diosa de la que se apropia Maillard es una fuerza oscura pero poderosa, que destruye el mundo pero que vuelve a crearlo. Su capacidad liberadora reside en este poder destructor, que libera de la ilusión de la implicación emocional y psicológica. Antes de creer demasiado en los mundos contruidos por la mente, Maillard invoca a *Kālī* para destruirlo todo y poder crear de nuevo con conciencia de la ilusoreidad de todo constructo. Ilusoreidad que, como apuntamos a propósito de la noción de *līlā*, no implica renuncia al mundo sino todo lo contrario: implicación consciente en el juego de las relaciones y sus pliegues.

De hecho, en la cosmología *śivaísta* y *śāktista* se hace especial hincapié en la necesidad de que exista este principio dinámico. De lo contrario, el principio universal, pura Conciencia (de *Śiva*) sería un

ente inmóvil, incapaz de manifestarse. Así pues, no hay separación ni diferencia real entre la divinidad y su poder (*śakti*), que es su esencia (*sāra*): “The epithet *sāra* indicates that one cannot conceive of the supreme Lord without *śakti*, even as a logical abstraction. The Advaita Śaiva writers [el Śivaísmo de Cachemira] go to the length of suggesting that, devoid of *śakti*, the supreme Lord Śiva would be reduced to a lifeless corpse” (Sen Sharma, 2007: 51).

La apropiación, en este plano más filosófico, de los atributos de la diosa hindú tiene que ver con la oscuridad de su piel: *Kālī*, la ‘oscura’, es el vacío primordial, lo informe, el lugar del que venimos y en el que irremediabilmente hemos de disolvernó. A este ámbito terrible es al que alude Maillard cuando se pregunta “¿con qué derecho les presento a otros esa boca abierta, ese caos” (Maillard, 2005: 87).

La apropiación apunta también a la posibilidad de liberar la energía de las capas que la recubren. Maillard, poseída de *Kālī*, mira de frente a la vacuidad. Es visión, despojada, ‘pura’. *Kālī* sin vestidos, sin los “colores que matizan la energía, la multiplican, la diferencian” (Maillard, 2005: 93). Es el Antes de la existencia, el estado de reposo de la Conciencia, anterior al surgimiento de la individualidad. *Kālī* es visión de la totalidad antes de manifestarse. Pura violencia. Calma. Locura. Visión.

Obras citadas

AGUIRRE DE CÁRCER, Nuño (2012). *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard*.

Disponible en <https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/660332>

— (2013). ‘Chantal Maillard y la India’. En *Papeles de la India*, Volumen 42, número 2.

Disponible en www.iccrindia.net/journals/papeles-vol-42-2-2013.pdf

— (2015). ‘Málaga, Benarés, Bélgica. El recorrido de la obra de Chantal Maillard’. En *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Número 23.

- FLOOD, Gavin (2003). *The Blackwell Companion to Hinduism*. New Delhi, Blackwell.
- GRIMES, John (2009): A concise dictionary of Indian Philosophy. (New and revised edition), Varanasi (Benarés), Indica Books.
- GUILLÉN, Claudio (2005): Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la literature comparada (ayer y hoy), Barcelona, Tusquets.
- GUTIÉRREZ, Fátima (2012). 'La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos'. En *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol 27.
- KNAPP, Stephen (2009). *Spiritual India Handbook. A guide to temples, holy sites, festivals and traditions*. New Delhi, Jaico.
- MAILLARD, Chantal. *Rasa. El placer estético en la tradición de la India*. Indica Books: Varanasi, 1999. 2ª edición: José J. Olañeta e Indica Books, 2006. Con prólogo de Raimon Panikkar.
- (2001a). *Filosofía en los días críticos*. Valencia, Pre-textos.
- (2001b). *Conjurios*. Madrid, Huerga y Fierro.
- (2005). *Diarios indios*. Valencia, Pre-textos.
- (2007). "Benarés o el tiempo de las chanclas". En *El País*, 16/06/2007.
- http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950751_850215.html
- Fecha de la última consulta: 14 de febrero de 2015.
- (2009). *Adiós a la India*. Málaga, Puerta del Mar.
- (2014). *La baba del caracol*. Madrid, Vaso roto.
- McDERMONT, Rachel Fell y KRIPAL, Jeffrey K. (eds.) (2003). *Encountering Kālī. In the Margins, at the Center, in the West*. New Delhi, Motilal Banarsidass.
- MISHRA, Kamalakar (1999). *Kashmir Śaivism. The Central Philosophy of Tantrism*. New Delhi, Sri Satguru Publications.
- MOHANTY, Seema (2004). *The book of Kali*. New Delhi, Penguin.
- POLLOCK, Sheldon (2006). *The Language of the Gods in the World of Men. Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*. New Delhi, Permanent Black.

- RAJOTTE, Pierre (1993). 'Mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours'. En *Nuit blanche*, magazine littéraire, n° 53, 1993, p. 30-32.
- SENSHARMA, Debabrata (2007). *Aspects of Tantra Yoga*. Varanasi, Indica Books.
- TIGUNAIT, Pandit Rajmani (1998). *Śakti. The Power in Tantra. A Scholarly Approach*. Honesdale (Pennsylvania), The Himalayan Institute Press.

Notas:

- 1 Según el diccionario de la R.A.E., hindú e indio son sinónimos. Sin embargo, aquí utilizo hindú como un apelativo exclusivamente religioso: perteneciente o relacionado con la religión hindú. Indio es un adjetivo que uso con un sentido exclusivamente geográfico, que puede ser aplicado tanto a personas como a tradiciones: el budismo indio, el jainismo, y por supuesto la rica tradición musulmana india, que no hindú.
- 2 La influencia de la India en Maillard no se limita a la ciudad de Benarés, sino que tiene muchas otras ramificaciones y esquejes. Se puede profundizar en este artículo: 'Chantal Maillard y la India', Aguirre de Cárcer (2013).
- 3 No tengo en cuenta, para el desarrollo estilístico y cronológico de esta etapa, Adiós a la India, un diario que da cuenta del viaje de despedida de Maillard por India, ya en 2005. Este es un diario centrado en el desencanto, en el que la autora viaja por India para revisar su propia mirada.
- 4 No obstante, las referencias a Kālī que aparecen en Conjuros son incorporaciones de fragmentos de diario en forma de poema, y por tanto no añaden nada a nuestro conocimiento del mito en Maillard. He estudiado las repercusiones estilísticas y genéricas de este procedimiento de 'trasvase' en Aguirre de Cárcer, 2012: 302-315, por lo que no me detendré a analizarlo más aquí.
- 5 Tema sobre el que me he detenido en 'Málaga, Benarés, Bélgica. El recorrido de la obra de Chantal Maillard': Aguirre de Cárcer, 2015.
- 6 Me refiero aquí a los 'modos' o 'modalidades literarias' de las que habla Claudio Guillén al estudiar los géneros literarios, y de los temas

y motivos que estudia la tematología y la mitocrítica. Cf. Guillén, 2005.

- 7 En realidad, esta afirmación acerca del origen de la metafísica en India tiene muchos matices. Como apunta Witzel, no hay una ruptura sino una reconsideración –‘rethinking’– de la tradición védica, en gran parte por la influencia de las tradiciones preexistentes en el norte de India: “the Upaniṣads do not break with tradition but rather continue it, influenced by the current and local religious tradition background. While they are often treated as the beginning of philosophical tradition in India (or as precursor of early Buddhist and Jain thought), they are in fact the almost inevitable outcome of the intellectual development of the Brāhmaṇa period” (Witzel; en Flood (ed.), 2003: 83).
- 8 El budismo, especialmente, fue una reinterpretación muy radical que, no obstante, quería depurar y reinventar el significado del ‘Dharma’, como apunta Pollock: “Early Buddhism thus sought to annex and redefine the term that expressed what Buddhism most fundamentally rejected” (Pollock, 2006: 51).
- 9 Término que en sí significa ‘ritual y tratado religioso’, y que no es otra cosa que una designación –en ocasiones autodesignación– de determinados textos que tienen vagos elementos en común.

La etimología del término es: “tantra (...) from the root “tan” = “to do in detail” and “trā” = “to protect” (...) It is called Tantra because it explains in detail the knowledge relating to tattvas and mantras, and protects those who resort to it” (Grimes, 2009: 372). Presenta los siguientes aspectos comunes: “the tantric texts are those which present themselves as revealed without attaching themselves in any way to the Veda. A second aspect of tantra is that it has a strong reaction against Upaniṣadic renunciation. It strives for both liberation (mukti) and enjoyment (bhukti). Thirdly, tantra establishes a series of correlations between human beings, the universe, the gods and rituals. Finally, tantra stresses the centrality of the goddess or divine power (śakti) in all its forms” (Grimes, 2009: 372).
- 10 “One particular feature of Bengali religiosity is a deep-seated devotion to mother goddesses. The most important public religious festivals in Bengal are connected with two goddesses, Durgā and Kālī” (Gupta; en McDermott y Kripal, 2003: 61).
- 11 Cfr. McDermont y Kripal (eds.), 2003.

- 12 Aparece en algunos purāṇas como el Skanda Purāṇa (el más largo) o el Śiva Purāṇa, ambos de clara filiación Śivaísta. También en otros purāṇas, como el Bhagavata Purāṇa, donde sus rasgos fieros aparecen atenuados (por ejemplo, no acepta el sacrificio de inocentes (ver Mohanty, 2004: 57–58). También encontramos referencias en fuentes tántricas como el Mahanirvana Tantra, el Naradapancharatra o el Shakti-sangama Tantra.
- 13 La derivación más evidente apunta a su color, pero este elemento enseguida apunta hacia el tiempo su carácter de fuerza destructora implacable (y oscura): “she who is black; the black one (personifies time –past and future– which is completely shrouded in utter darkness. Mother of time and death. She is the embodiment of time. She embodies the consuming power of time” (Grimes, 2009: 193). Esto ha extendido una etimología alternativa, que deriva Kālī de Kāla, ‘tiempo’: “the word kali comes from kala, the Sanscrit word for time: the power that dissolves or destroys everything” (Knapp, 2009: 540).
- 14 La influencia de las tradiciones śivaístas y śāktistas en Maillard es importante. Ambas tradiciones encuentran su máxima expresión en la corriente de pensamiento que se conoce como ‘Śivaísmode Cachemira’, y que desarrolló en esta región del norte de la India entre los siglos VIII y XII EC. Tienen muchos elementos en común en términos de filosofía y de práctica religiosa –“the Śaiva and Śākta traditions have so much in common insofar as their spiritual thought projections and the mode of spiritual practices they prescribe are concerned” (SenSharma, 2007: 25)–, pero se distinguen por el rol predominante que se le da a la diosa, a su poder creador: “In Śāktism, Śakti is dominant and the male partner is simply an inactive figurehead” (Tigunait, 1998: 28).
- 15 Las tradiciones tántricas se diferencian de las tradiciones ortodoxas – las que reconocen la autoridad de los Veda– en el rol predominante, y positivo, que le dan a este poder creador tan inmenso que representa Kālī. “Tantra views the world not as maya or delusion, as Vedic metaphysicians claim, but as the source of power, shakti” (Mohanty, 2004: 97).

Esta concepción positiva del mundo fenoménico, que es śakti (poder) y līlā (el juego creador o el juego del creador, como veremos más adelante), encuentra su expresión más elevada en la escuela (o conjunto de escuelas) que emergió en Cachemira entre los siglos VIII y XII EC. Abhinavagupta, su principal figura, ejerce una importante influencia en la obra ensayística de Maillard, quien le dedica varias

páginas de su *Rasa*. El placer estético en la tradición de la India. Este ensayo, si bien centrado en aspectos estéticos, es indudablemente deudor de la visión del mundo que articula el Śivaísmo de Cachemira.

- 16 Se analiza en detalle este proceso en Aguirre de Cárcer, 2012 (capítulos 5 y 8).
- 17 Ver Proust et les signes, de Gilles Deleuze. He tratado este tema en Aguirre de Cárcer, 2012: 297.
- 18 Ver Aguirre de Cárcer, 2012: 242 y ss. para una explicación detallada de la dimensión rizomática de la escritura de diarios de Maillard, y en particular de Filosofía en los días críticos.



5

La música india

Manjula Balakrishnan

Ningún estudio del complejo y vasto espectro del pensamiento indio se puede considerar completo sin una referencia al menos al supremo arte de la música. En la India estamos rodeados de música desde el nacimiento a la muerte. Hay canciones para cada momento de la vida, para la devoción particular, los ritos de paso, los festivales y la religión popular. La base de la música india es lo que se llama *sangita*: una combinación de música vocal, música instrumental y baile. Aunque estas tres formas tienen un origen común, hoy se hallan diferenciadas en formas artísticas complejas y bien desarrolladas.

A través del arte puede conocerse íntimamente el alma de un pueblo. Por ello, en la India, donde siempre se ha valorado en gran medida la espiritualidad, el arte expresa experiencias internas, manifestándolas en la bella y armoniosa forma de la música. Por ello en la India la música tiene una dimensión religiosa. Se la ha considerado un camino para el progreso espiritual, ya que los artistas, al interpretarlas, trascienden los límites de su persona y se convierten en vehículos de la inspiración divina. Tradicionalmente, la música estuvo intrínsecamente ligada a la religión y a la filosofía. Era parte integral del ritual. Según la filosofía india, el objetivo del hombre es alcanzar *moksha*, la liberación, y la música puede ser un camino para conseguirlo mediante lo que se denomina *nadopasana* (adoración

Volumen 44, Número 2, 2015

del sonido). Esto se basa en el concepto de *nada-brahma*, de que el sonido es Dios. La música surge del *Aum*, el monosílabo sagrado. Es la vibración cósmica que mantiene unidos el cielo y la tierra. Es el nombre místico de la divinidad, el sonido primigenio, que se emplea al comienzo de las oraciones y de los libros sagrados. Se ha relacionado cada una de las letras componentes con los dioses de la *trimurti* o trinidad hindú: la A es el nombre del dios Vishnu, la U, del dios Shiva y la M, del dios Brahma.

A esta teoría filosófica sobre el sonido hay que añadir la dimensión mítico-religiosa. En la cosmogonía hindú la música existe desde que existe el universo, ya que todos sus ciclos y su actividad se hallan generados por el dios Shiva, quien, en su forma de Nataraja, simboliza con su danza mística la creación del universo. También se cree que la música india la creó el mismo dios Brahma. Este «fuego celestial» se dio al mundo para bendecir al corazón humano.

Sangita, la tradición musical india ha pasado por todas las etapas de evolución. Ha viajado desde los templos y las cortes a los festivales y las salas de conciertos, reteniendo el espíritu de la tradición india. La música es un arte que se ha venido practicando en la India al menos durante los últimos tres mil años. Artefactos hallados en las excavaciones de la civilización de valle del Indo muestran instrumentos de viento, de cuerda y de percusión. Se sabe que los antiguos indios conocían la teoría de los sonidos y su física. En la época del *Samaveda* ya se había desarrollado un complejo sistema de canto. En el tiempo del *Yajurveda* apareció una variedad de músicos profesionales. La música llegó a su apogeo durante la época de los reyes Gupta, la era clásica de las artes indias, en el siglo IV. A partir de ese momento el arte musical de la India se desarrolló bajo la protección de un cultivado mecenazgo.

Entre los siglos XI y XII tuvo lugar aparentemente un giro hacia el culto al dios Vishnu. Eran muy comunes las obras musicales de tema vishnuita, como el *Karpuramanjari*, que se representaban en templos y patios. Prácticamente en todas partes de la India, se interpretaban formas diversas de cantos religiosos. Durante el periodo del Sultanato

de Delhi se efectuó una síntesis de los elementos musicales hindúes y musulmanes, pues aunque debido a los tabúes religiosos, los musulmanes no se interesaron en un principio en la música, pronto, por influjo del hinduismo, comenzaron a hacerlo y hasta algunos gobernantes musulmanes se convirtieron en hábiles intérpretes. Amir Khusrau, poeta de la corte de Alauddin Khalji, combinó los estilos indios y persas e inició el estilo *khayal* de música clásica y el *qawwali*. Se dice que también creó el *sitar*, combinando la *vina* con un instrumento persa: el *tambura*.

Los mogoles patrocinaron la música clásica. Todos ellos —con la excepción de Aurangazeb— protegieron a los músicos y organizaron frecuentes conciertos en sus cortes. La música india vio otro momento glorioso durante el reinado del emperador mogol Akbar. En este tiempo se modificaron más de doscientas melodías con influjo iraní. Se introdujo la forma *darbari* o música de cámara. Se dice que los mogoles, a su vuelta al norte tras las campañas del Deccan, llevaron consigo gran cantidad de músicos del sur. El famoso Tan Sen vivió en este tiempo y dejó una gran sucesión de discípulos. De él se decía que, con su música, podía encender una lámpara o traer la lluvia. Según los textos antiguos, la música, cuando es perfectamente interpretada, puede tener ese efecto sobre el mundo material exterior.

Durante los siglos XVII y XVIII los artistas de las diversas regiones practicaron y perfeccionaron los distintos estilos de música, incluso durante los periodos de tumulto político y escasez de mecenazgo social. Las tradiciones familiares, llamadas *sampradaya*, crecieron dentro de estos estilos. Tras los mogoles, los ingleses no sólo no protegieron la música india, sino que hicieron esfuerzos por romper la tradición, que hubo de mantenerse en las cortes de los reyes indios. El denominado Renacimiento Hindú, a fines del siglo XIX, reavivó momentáneamente la tradición musical, pero en el XX el poder de los maharajas y los nawabs declinó, reduciéndose así su mecenazgo. El gobierno de la India les reemplazó en este patrocinio y fomentó activamente la música en sus emisoras nacionales de radio.

En cuanto a los textos que codifican la música, hay algunos que deben conocerse. El más importante es el *Samaveda*. Es el tercer *Veda*, «*Veda* de las melodías». Es una recopilación de estrofas destinadas al canto, compuesta especialmente para fines rituales. Sus himnos se cantan en los sacrificios al dios *Soma*, divinidad que personifica el néctar de los dioses. El *Samaveda* constituye el manual del sacerdote *udgata* o cantor, durante el sacrificio. Consta de 1.549 estrofas. Es el tratado del que surge la música clásica india y en donde se especifican las siete notas básicas.

Más tarde la música india toma como fuentes literarias el *Naradikshika* y el *Natyashastra*, textos ambos del siglo II. Los tratados posteriores son muchos y variados y no es pertinente aquí una relación exhaustiva, aunque sí ha de mencionarse el *Sangitamakaranda*, atribuido al sabio Narada, que data del siglo XI, y el *Sangitaratnakara*, tratado musical del siglo XIII en donde se proporciona una exposición exhaustiva de las estructuras y técnicas musicales. Su autor fue Sharangadeva.

El sistema actual de la música india se basa en dos columnas: *raga* o escalas melódicas y *tala* o ciclos rítmicos. La música india se basa en la melodía y el ritmo y no tiene un esquema comparable a la tradición occidental de armonía y contrapunto.

La palabra *raga* aparece en el *Natyashastra* de Bharata (siglo II), pero fue Matanga quien lo definió en el siglo V como «una clase de composición de sonidos, consistente en movimientos melódicos que tiene como efecto conmover los corazones de los hombres». Antes de la evolución del *raga* existían melodías *jati* o populares, con esquemas musicales simples, sin posibilidades de mayor elaboración. El origen de los *raga* es muy variado. Algunos derivan de canciones de la música popular; otros, de canciones de ascetas; y otros se sabe que son creaciones de grandes músicos, puesto que llevan sus nombres. Mitológicamente los *raga* son los genios musicales que presiden los sonidos, en número de seis, y que se hallan a las órdenes de Sarasvati, diosa de las artes. Son los esposos de las *ragini* o composiciones menores, que no son sino los *raga* modificados o reducidos.

El número posible de *raga* es muy grande. Existen setenta y dos *raga* principales en la tradición carnática y diez en la hindustani, cada uno de ellos asociado a uno de los nueve *rasa* o sentimientos básicos. Sin embargo, se siguen inventando nuevos *raga*, que pasan a formar parte de la tradición.

La palabra se deriva del sánscrito *ranj*, que significa «color», queriéndose significar una emoción. Simplificando: el concepto de *raga* es conectar las ideas musicales de manera que formen un todo continuo que provoque un impacto emocional concreto. Los *raga* deben crear ciertos estados de ánimo. Se dividen en tonos llamados masculinos y femeninos. Además, la mayoría de los *raga* están asociados con una de las seis estaciones del año y con un período del día o de la noche. La interpretación de un *raga* fuera de su margen asignado se considera musicalmente indebido y, en ocasiones, hasta peligroso. Es conocida la leyenda del músico cuyo rey insistió en escuchar el *raga* que genera el fuego fuera de momento. El músico, al cantar, se vio envuelto en llamas que no pudieron ser apagadas.

El *tala* es el elemento esencial del ritmo y tiempo y denota un organizado ciclo compuesto por varias unidades. Existen tres velocidades principales, aunque también hay multitud de variaciones. La música india ha desarrollado un sistema extremadamente complejo de ritmos y una gran variedad de instrumentos de percusión. En las representaciones suele ser el bailarín quien fija el ritmo, al que se va adaptando el intérprete del tambor. Los cantantes marcan el compás moviendo las manos en forma específica. Dan con la palma en el muslo, doblando un número concreto de dedos en secuencia y volviendo la palma.

En cuanto a la escala o *sargama*, la música india reconoce siete notas, que forman la base de la escala *suddha*: *shadja*, *rishabha*, *gandhara*, *madhyama*, *pañchama*, *dhaivata* y *nishada*, llamadas abreviadamente *sa*, *re*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*. Sin embargo, lo que caracteriza a la música india son los veintidós microtonos o *shruti*, que determinan la correcta entonación de las notas. Estos microtonos se refieren a cuartos de nota, una precisión mayor que la existente en la

música occidental, que sólo reconoce tonos y semitonos. No obstante, los críticos coinciden en que la extraña tonalidad de la música india no se debe al uso de muchas notas sucesivas muy cercanas entre sí, sino al empleo de intervalos poco familiares.

Digamos algo ahora sobre las particularidades de la interpretación. En primer lugar, los recitales de música clásica india tienen una atmósfera de devoción, explicitada en oraciones al inicio del acto y en el carácter de la música interpretada. Además, Aunque el intérprete es el complemento más importante de la pieza, ésta estaría totalmente incompleta sin la presencia de los músicos y los instrumentistas. Por eso, antes del comienzo de cualquier función, el bailarín o la bailarina debe rendir sus respetos hacia todos ellos. Primeramente toca los pies de los músicos y sus instrumentos en señal de respeto y les da el *dakshina*, que es el reconocimiento simbólico de todo lo que han hecho para la mejora del bailarín o bailarina, ofreciéndoles luego hojas de bétel, un coco, flores y una cantidad simbólica de once rupias. Luego toca los pies del maestro o maestra, solicitando su bendición. Sólo entonces pondrá los pies sobre el escenario.

Otro aspecto interpretativo de importancia capital es la improvisación. El *raga* es la expresión personal de un artista. Un músico puede interpretar un *raga* un número indefinido de veces y la música puede ser considerablemente distinta cada vez. Aunque el *raga* es inexhaustible, se puede reconocer por las primeras notas. No obstante, la posibilidad de variación no exime de una cuidada interpretación del esquema básico de la pieza. Existe una leyenda en la que el dios Vishnu mostró al sabio Narada una estancia de su palacio celestial en la que yacían hombres y mujeres, llorando y lamentándose por sus brazos y piernas quebrados. El dios explicó que eran los *raga* y *ragini* que habían sido torpemente interpretados en el mundo de los hombres.

Un rasgo destacable también de la canción india es su elaborada apoyatura. La nota y su apoyatura están entrelazadas en una relación muy estrecha, ya que la apoyatura de la nota cumple la función de

darle brillo y contraste. Otro rasgo característico y diferenciador de la música india es el uso que se hace del *glissando*, ya que lo que de verdad se canta o interpreta es el intervalo, más que la nota misma y por eso siempre podemos reconocer una sonoridad continua.

Los peculiares instrumentos indios son asimismo una parte fundamental de este arte. Se hallan asociados a diversos dioses: la *vina* a Sarasvati, el tambor a Shiva, la flauta a Krishna, etc., y varían según el estilo de música que se interpreta. Entre los instrumentos de viento destaca la flauta, que se utiliza indistintamente en la música del norte, sur, este u oeste. Entre los instrumentos de cuerda cabe mencionar la *vina*, que es el instrumento de cuerda más antiguo conocido. También están el *sitar* o guitarra india y el *sarangi*, conocido como el violín de la India. Y, por supuesto, el sempiterno *tambura* o *tampura*, que es un instrumento que mantiene el tono para el cantante y también para los instrumentistas. Los instrumentos de percusión son principalmente tres: la combinación de *tabla* y *baya*, tambores indispensables en el norte; el *mridangam*, el tambor del sur por excelencia; y el *mahamridanga*, una fusión entre los dos tambores antes mencionados. También hay otros tambores como el *dholak* y el *damaru* que tienen una utilidad más bien folclórica. También es corriente el uso del *talam*, que son dos planchas de metal pequeñas que ayudan al cantante a mantener el ritmo. Sin embargo, ha de recalarse que se otorga siempre especial importancia a la voz humana, por encima de otros instrumentos.

En la India han coexistido dos clases fundamentales de música: la puramente clásica: *gandharva* o *marga sangita*; y la denominada *desi sangita*, o música folklórica, consistente de diversos aires de varias regiones, interpretada de forma distinta según las necesidades y gustos locales. Ambos estilos han florecido, pero en medios totalmente diferentes. La música considerada clásica se dividió en el siglo XII en las escuelas hindustani y carnática. Hoy estas escuelas prevalecen en el norte y el sur de la India respectivamente. Puede haber diferencias en nomenclatura y articulación, pero comparten postulados fundamentales. Ambas formas se basan en el *raga* y tienen el mismo

número de notas. La clasificación de los *raga* es también común a ambas.

La música hindustani se creó en las cortes mogoles mediante la fusión de la música india tradicional con la iraní, pues desde los siglos XIV y XV las formas persas de música se venían introduciendo en la India. Se basa en el sistema de *gharana*, término que significa «familia», esto es: una forma musical cuidada y desarrollada en el seno de una familia, que ha ido aportándole elementos de generación en generación, manteniendo siempre unos lazos afectivos y emocionales al par que artísticos entre sus cultivadores. El *gharana* se basa en el sistema de educación denominado *gurukula*, en el que el discípulo vive con el maestro y aprende de él mediante una relación intensa y continua. Los estudiantes de música recibían su *talim* o instrucción durante un periodo que podía oscilar entre los diez y los doce años. Este sistema permitía una transmisión completa de las habilidades del maestro al discípulo. El origen de los *gharana* se remonta a fines del siglo XVIII. No eran únicamente estilos musicales, sino que incluían los manierismos personales de los artistas. Se procuraba mantener la pureza del estilo, limitándose a la propia música y evitando el contacto con otros *gharana*.

Las principales variedades de la música hindustani son las siguientes: el *dhrupada* (un estilo sacro, de tema heroico o de elogio a un dios particular), el *khayal* (de naturaleza improvisada y contenido altamente emotivo), el *tarana* (de carácter más lúdico), el *thumri* (en lengua vernácula, siempre de tema romántico), el *bhajana* (música religiosa de melodía repetitiva) y el *ghazal* (de influjo más persa y temática tanto amorosa como religiosa).

La música carnática tiene su base en las tradiciones hindúes tamiles y telegus. Se desarrolló en *sampradaya* o escuelas, organizadas en líneas precisas. La música india tiene la particularidad de que no se escribe y por tanto no puede aprenderse más que estableciendo una relación directa con el maestro.



Fotografo: Ronny Sen



Fotografo: Ronny Sen

Esta forma musical tiene un alto contenido devoto. Las letras de las canciones, de tema mitológico o social, muestran siempre un trasfondo filosófico que contrasta con los temas más mundanos y superficiales de la música del norte. Esta música la suele interpretar un grupo de artistas que a veces no se conocen ni han ensayado juntos, integrado por un vocalista, un instrumentista principal y un percusionista, en ese orden de importancia.

Las variedades de música carnática son el *kirtan* (de carácter religioso, basado en *shloka* o pareados sánscritos), el *varnam* (donde se enfatizan una serie de notas y combinaciones de ellas), el *thani* (composiciones con percusión en las que el cantante y el percusionista se contestan), el *ragam tanam pallavi* (la melodía principal, con un gran margen de improvisación), el *tukkada* (corto, ligero, de ritmo rápido e interpretado tras una pieza más compleja) y el *mangalam* (un acto de agradecimiento al público).

Además de estas variedades, la India posee una rica tradición de música folklórica. Cada región tiene su estilo particular. Es frecuente el equívoco de confundir la música popular con la tribal. Mientras que la primera es un reflejo de la sociedad india en general, la música tribal representa culturas muy diferentes referidas a condiciones de vida de milenios de antigüedad.

La música folclórica no se enseña de la misma manera que la clásica: No hay un período de aprendizaje formal puesto que las condiciones de vida de las zonas rurales no lo permiten. La música en los pueblos se aprende por osmosis, escuchándola desde la niñez. Existen muchos actos públicos que permiten la práctica de esta música, que es un componente indispensable en bodas, compromisos y nacimientos. Hay una plétora de canciones para todas estas ocasiones, así como muchas melodías asociadas a la siembra, la siega y los ciclos de las estaciones.

La música popular se emplea también con propósitos educativos. Por ejemplo, como medio de enseñanza sexual, para aprender cómo vestirse, cómo cocinar y cómo comportarse socialmente.

Los instrumentos son distintos de los empleados en música clásica, aunque algunos se basan en los primeros. Los más comunes son el *ektara*, el *dotara*, el *saringda*, el *rabab* y el *santura*, aunque los nombres difieren según la región. También existen instrumentos específicos de cada zona contruidos con los materiales autóctonos.

Una variedad interesante de la música popular es la denominada *filmi*, escrita especialmente para el cine. Es una industria poderosa y los compositores se basan tanto en temas folclóricos como semiclásicos para crear la música mayoritariamente escuchada en el país. La noción de espectáculos musicales en el cine no es sino la continuación de la tradición india de espectáculos cantados y bailados en templos y cortes.

La música india no se ha contagiado de la occidental. Sólo han tenido lugar algunas modificaciones en la música popular, especialmente en la empleada en el cine indio. Algunos compositores indios han escrito música al estilo occidental, empleando motivos indios. Pero esto es únicamente la excepción.

Para finalizar, insistiremos en que hemos tratado de una de las tradiciones artísticas más antiguas del mundo que perduran hasta hoy. La música india nunca se ha estancado; pese a los continuos cambios políticos y socioeconómicos ha fluido constantemente durante siglos como un poderoso río, asimilando y absorbiendo en su seno diversas influencias vivificadoras y enriquecedoras, pero manteniendo siempre su individualidad y su indianeidad. Sobre esta perduración de la música, Rabindranath Tagore escribió en su libro *La luna nueva* estos bellos versos:

Como los brazos conmovidos del amor, hijo mío, la música de mi canción te envolverá.

Mi canto besará tu frente como una bendición.

Cuando estés solo, vendrá a tu lado y, dulcemente, repetirá su música en tu oído. Cuando estés entre la multitud, te mantendrá aislado en tu soledad.

Mi canción será una luz en tus pupilas y adentrará tu corazón hasta las fronteras de lo desconocido.

Será como la estrella fiel que brilla en lo alto, cuando la noche esconda tu camino.

Mi canción será una luz en tus pupilas y adentrará tu mirada hasta el secreto corazón de las cosas.

Y cuando mi voz enmudezca con la muerte, seguirás oyendo mi canción en tu corazón, rebosante de vida.

6

Foto Poesia

Introducción

Foto-poesía es una serie de diálogos entre fotografía y poesía, iniciados en 2014 en el Instituto Cervantes en Nueva Delhi, y comisariados por Jesús Clavero Rodríguez y Prashant Panjiar. En ellos, fotógrafos indios traducen en imágenes una selección de poemas escritos por un poeta español o latinoamericano, o toman una foto o serie de fotos inspirados por tales escritos. En cada proyecto se selecciona un poeta, y de él 4 poemas que estética y temáticamente estén relacionados dos a dos. Una vez definidos los poemas se buscan dos fotógrafos indios que, teniendo diferente estilo fotográfico entre ellos, puedan dar una visión novedosa del material poético. Cada fotógrafo trabaja en dos poemas diferentes del mismo autor, y una instalación se diseña específicamente para después mostrar su trabajo al público. Con Papeles de la India iniciamos ahora la publicación de estos trabajos, añadiendo una capa más al mismo a través de la traducción de algunos textos a varias lenguas de la India.

Nicanor Parra

Qué es poesía

(Fotos: Ronny Sen)

*La fundación del ser x la palabra
Poesía eres tú
Todo lo que se mueve es poesía
Lo que no cambia de lugar es prosa*

*Pero qué es poesía
Todo lo que nos une es poesía
Sólo la prosa puede separarnos*

*Sí pero que es poesía
Vida en palabras
Un enigma que se niega a ser descifrado x los profesores
Un poco de verdad y una aspirina
Antopoesía eres tú*

কবিতা কী?

নিকানোর পাররা

ভাষান্তর: শুভ্র বন্দ্যোপাধ্যায়

শব্দে গাথা জীবনের সার

তুমিই কবিতা

যা কিছু নড়ে তাই কবিতা

যা কিছু স্থানু তাই গদ্য

কিন্তু কবিতা কী

যা কিছু আমাদের সংহতি তাই কবিতা

গদ্য আমাদের শুধু বিচ্ছিন্ন করতে পারে

ঠিকই কিন্তু কবিতা কী

শব্দে বলা জীবন

কিছুতেই মাস্টারদের হাতে ধরা না পড়া ধাঁধা

একটু সত্যি অল্প একটা অ্যাসপিরিন

তুমিই প্রতিকবিতা

Test

(Fotos: Natasha Hemrajani)

Qué es un antipoeta:

*un comerciante en urnas y ataúdes?
un sacerdote que no cree en nada?
un general que duda de sí mismo?
un vagabundo que se ríe de todo
hasta de la vejez y de la muerte?
un interlocutor de mal carácter?
un bailarín al borde del abismo?
un narciso que ama a todo el mundo?
un bromista sangriento
deliberadamente miserable?
un poeta que duerme en una silla?
un alquimista de los tiempos modernos?
un revolucionario de bolsillo?
un pequeño burgués?
un charlatán?
un dios?
un inocente?
un aldeano de Santiago de Chile?
Subraye la frase que considere correcta.*

Qué es la antipoesía:

*un temporal en una taza de té?
una mancha de nieve en una roca?
un azafate lleno de excrementos humanos
como lo cree el padre Salvatierra?
un espejo que dice la verdad?*

*un bofetón al rostro
del Presidente de la Sociedad de Escritores?
(Dios lo tenga en su santo reino)
una advertencia a los poetas jóvenes?
un ataúd a chorro?
un ataúd a fuerza centrífuga?
un ataúd a gas de parafina?
una capilla ardiente sin difunto?*

*Marque con una cruz
la definición que considere correcta.*



Fotografo: Natasha Hemrajani

परीक्षा

प्रतिकवी म्हणजे काय :
 कलशांचा आणि शवपेट्यांचा व्यापारी ?
 कशावरही विश्वास नसणारा पूजारी ?
 स्वचःची खात्री नसलेला सेनापती ?
 सगळ्यांची खिल्ली उडवणारा उनाड कुनी ,
 अगदी मरणाची आणि म्हातारपणाचीही ?
 डोकं सटकलेला वक्ता ?
 अधःपाताच्या काठावर असलेला नर्तक ?
 सगळ्यांवर प्रेम करणारा एखादा नार्सिसस ?
 क्रूर विदूषक कुणी,
 जाणूनबुजून वर्मावर बोट ठेवणारा ?
 खुर्चीत झोपलेला कवी कुणी ?
 कलीयुगातील किमयागार कुणी ?
 एखादा पुस्तकी क्रांतिकारी?

एखादा पेटी बुड्ढा ?
 एखादा बोलबच्चन ?
 की देव कुणी ?
 एखादा भोळाभाबडा ?
 सांतियागो दे चिले मधील गावकरी कुणी ?
 योग्य उत्तर अधोरेखित करा.
 प्रतिकविता म्हणजे काय :
 चहाच्या पेल्यातील वादळ ?
 दगडावरील बर्फाचा ठसा ?
 मानवी मलमुत्रांनी भरलेला ट्रे
 जसे पाद्री सालबातिएर्रांचे मानणे आहे ?

खरं बोलणारा आरसा ?
 साहित्य सम्मेलनाच्या अध्यक्षाच्या
 तोंडात मारलेली एक चपराक ?
 (देव त्याच्या आत्म्याला शांती देवो)
 तरुण कवींना दिलेला इशारा ?
 जेटने चालना दिलेली शवपेटी ?
 अपकेंद्रात झुळणारी शवपेटी ?
 केरोसीनवर चालणारी शवपेटी ?
 शवविरहीत शवघर ?
 योग्य पर्यायापुढे
 खूण करा.

टिप: पार्राच्या लेखनाच्या सुरुवातीच्या टिकाकारांपैकी एक
 असलेल्या पाद्री सालबातिएर्राचे म्हणणे होते की, पार्राची
 कविता अनैतिक होण्यासाठी देखील खूपच गलिच्छ होती.

मूळ : निशमधून

Los vicios del mundo moderno

(Fotos: Ronny Sen)

*Los delincuentes modernos
Están autorizados para concurrir diariamente
a parques y jardines.
Provistos de poderosos anteojos y de relojes de bolsillo
Entran a saco en los kioscos favorecidos por la muerte
E instalan sus laboratorios entre los rosales en flor.
Desde allí controlan a fotógrafos y mendigos que deambulan por los
alrededores
Procurando levantar un pequeño templo a la miseria
Y si se presenta la oportunidad llegan a poseer a un lustrabotas
melancólico.
La policía atemorizada huye de estos monstruos
En dirección del centro de la ciudad
En donde estallan los grandes incendios de fines de año
Y un valiente encapuchado pone manos arriba a dos madres de la
caridad.*

*Los vicios del mundo moderno:
El automóvil y el cine sonoro,
Las discriminaciones raciales,
El exterminio de los pieles rojas,
Los trucos de la alta banca,
La catástrofe de los ancianos,
El comercio clandestino de blancas realizado por sodomitas
internacionales,
El auto-bombo y la gula
Las Pompas Fúnebres
Los amigos personales de su excelencia
La exaltación del folklore a categoría del espíritu,
El abuso de los estupefacientes y de la filosofía,
El reblandecimiento de los hombres favorecidos por la fortuna
El auto-erotismo y la crueldad sexual*

*La exaltación de lo onírico y del subconsciente en desmedro del sentido
común.*

La confianza exagerada en sueros y vacunas,

El endiosamiento del falo,

*La política internacional de piernas abiertas patrocinada por la prensa
reaccionaria,*

El afán desmedido de poder y de lucro,

La carrera del oro,

La fatídica danza de los dólares,

La especulación y el aborto,

La destrucción de los ídolos.

El desarrollo excesivo de la dietética y de la psicología pedagógica,

El vicio del baile, del cigarrillo, de los juegos de azar,

*Las gotas de sangre que suelen encontrarse entre las sábanas de los
recién desposados,*

La locura del mar,

La agorafobia y la claustrofobia,

La desintegración del átomo,

El humorismo sangriento de la teoría de la relatividad,

El delirio de retorno al vientre materno,

El culto de lo exótico,

Los accidentes aeronáuticos,

Las incineraciones, las purgas en masa, la retención de los pasaportes,

Todo esto porque sí,

Porque produce vértigo,

La interpretación de los sueños

Y la difusión de la radiomanía.

*Como queda demostrado, el mundo moderno se compone de flores
artificiales*

Que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte,

Está formado por estrellas de cine,

Y de sangrientos boxeadores que pelean a la luz de la luna,

*Se compone de hombres ruiseñores que controlan la vida económica de
los países*

Mediante algunos mecanismos fáciles de explicar;

*Ellos visten generalmente de negro como los precursores del otoño
Y se alimentan de raíces y de hierbas silvestres.
Entretanto los sabios, comidos por las ratas,
Se pudren en los sótanos de las catedrales,
Y las almas nobles son perseguidas implacablemente por la policía.*

*El mundo moderno es una gran cloaca:
Los restaurantes de lujo están atestados de cadáveres digestivos
Y de pájaros que vuelan peligrosamente a escasa altura.
Esto no es todo: Los hospitales están llenos de impostores,
Sin mencionar a los herederos del espíritu que establecen sus colonias
en el ano de los
recién operados.*

*Los industriales modernos sufren a veces el efecto de la atmósfera
envenenada,
Junto a las máquinas de tejer suelen caer enfermos del espantoso mal
del sueño
Que los transforma a la larga en unas especies de ángeles.
Niegan la existencia del mundo físico
Y se vanaglorian de ser unos pobres hijos del sepulcro.
Sin embargo, el mundo ha sido siempre así.
La verdad, como la belleza, no se crea ni se pierde
Y la poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del
espíritu.*

*Reconozco que un terremoto bien concebido
Puede acabar en algunos segundos con una ciudad rica en tradiciones
Y que un minucioso bombardeo aéreo
Derribe árboles, caballos, tronos, música.
Pero qué importa todo esto
Si mientras la bailarina más grande del mundo
Muere pobre y abandonada en una pequeña aldea del sur de Francia
La primavera devuelve al hombre una parte de las flores
desaparecidas.*

*Tratemos de ser felices, recomendando yo, chupando la miserable costilla
humana.*

*Extraigamos de ella el líquido renovador,
Cada cual de acuerdo con sus inclinaciones personales.
¡Aferrémonos a esta piltrafa divina!*

*Jadeantes y tremebundos
Chupemos estos labios que nos enloquecen;
La suerte está echada.*

*Aspiremos este perfume enervador y destructor
Y vivamos un día más la vida de los elegidos:
De sus axilas extrae el hombre la cera necesaria para forjar el rostro
de sus ídolos.*

*Y del sexo de la mujer la paja y el barro de sus templos.
Por todo lo cual*

*Cultivo un piojo en mi corbata
Y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles.*

El pequeño burgués

(Fotos: Natasha Hemrajani)

*El que quiera llegar al paraíso
Del pequeño burgués tiene que andar
El camino del arte por el arte
Y tragar cantidades de saliva:
El noviciado es casi interminable.*

Lista de lo que tiene que saber.

*Anudarse con arte la corbata
Deslizar la tarjeta de visita
Sacudirse por lujo los zapatos
Consultar el espejo veneciano
Estudiarse de frente y de perfil
Ingerir una dosis de cognac
Distinguir una viola de un violín
Recibir en pijama a las visitas
Impedir la caída del cabello
Y tragar cantidades de saliva.*

*Todo tiene que estar en sus archivos.
Si su mujer se entusiasma con otro
Le recomiendo los siguientes trucos:
Afeitarse con hojas de afeitar
Admirar las bellezas naturales
Hacer crujir un trozo de papel
Sostener una charla por teléfono
Disparar con un rifle de salón
Arreglarse las uñas con los dientes
Y tragar cantidades de saliva.*

*Si desea brillar en los salones
El pequeño burgués
Debe saber andar en cuatro pies
Estornudar y sonreír a un tiempo*

*Bailar un vals al borde del abismo
Endiosar a los órganos sexuales
Desnudarse delante del espejo
Deshojar una rosa con un lápiz
Y tragar toneladas de saliva.*

*A todo esto cabe preguntarse
¿Fue Jesucristo un pequeño burgués?*

*Como se ve, para poder llegar
Al paraíso del pequeño burgués
Hay que ser un acróbata completo:
Para poder llegar al paraíso
Hay que ser un acróbata completo.*

*¡Con razón el artista verdadero
Se entretiene matando matapijos!*

*Para salir del círculo vicioso
Recomiendan el acto gratuito:*

*Aparecer y desaparecer
Caminar en estado cataléptico
Bailar un vals en un montón de escombros
Acunar un anciano entre los brazos
Sin despegar la vista de su vista
Preguntarle la hora al moribundo*



Fotografo: Ronny Sen



Fotografo: Ronny Sen



Fotografo: Ronny Sen



Fotografo: Ronny Sen



Fotografo: Ronny Sen



Fotografo: Natasha Hemrajani



Fotografo: Natasha Hemrajani



Fotografo: Natasha Hemrajani



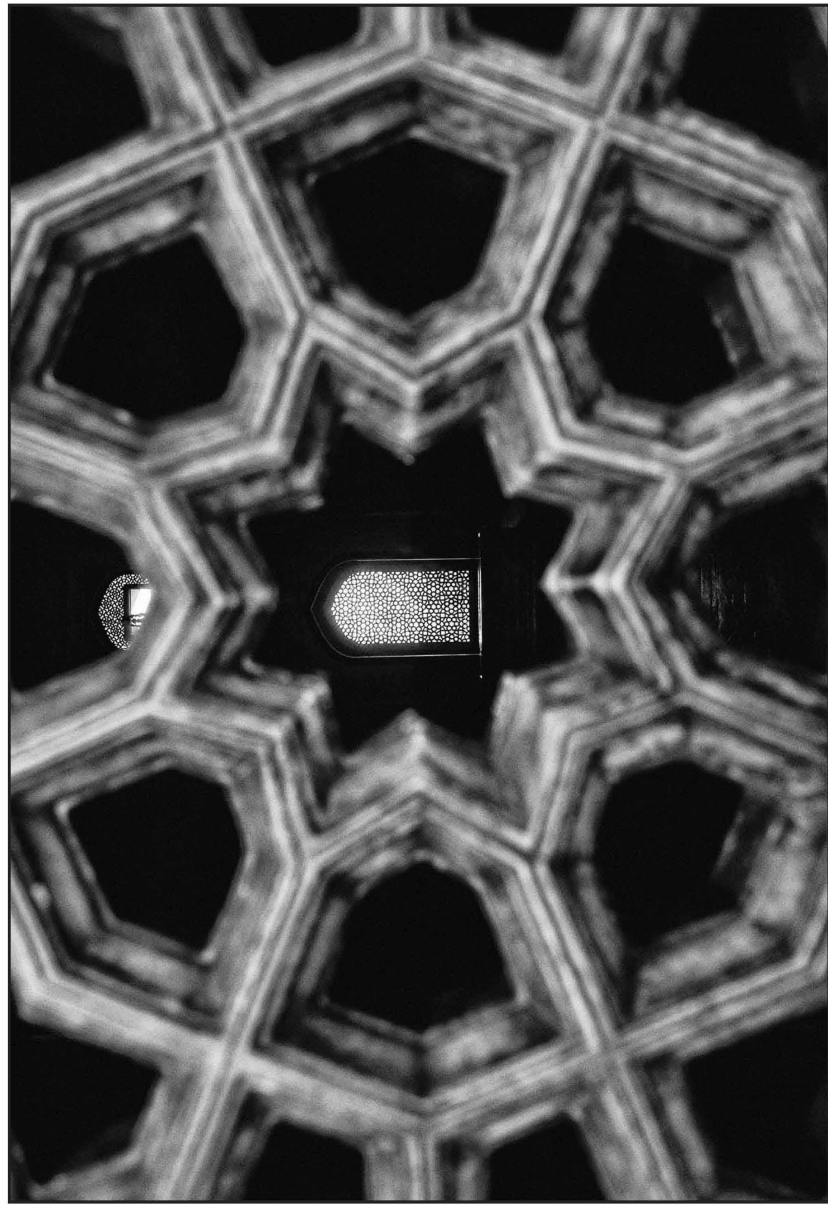
Fotografo: Subrata Biswas



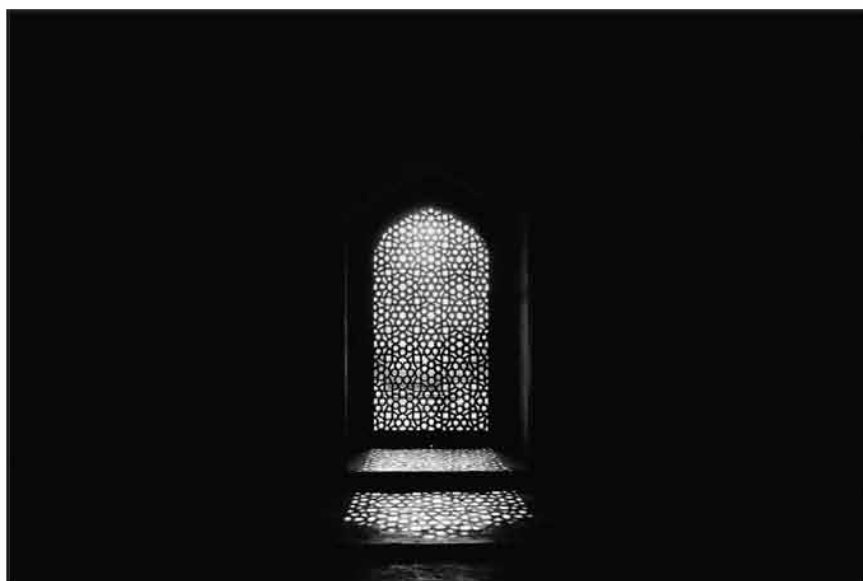
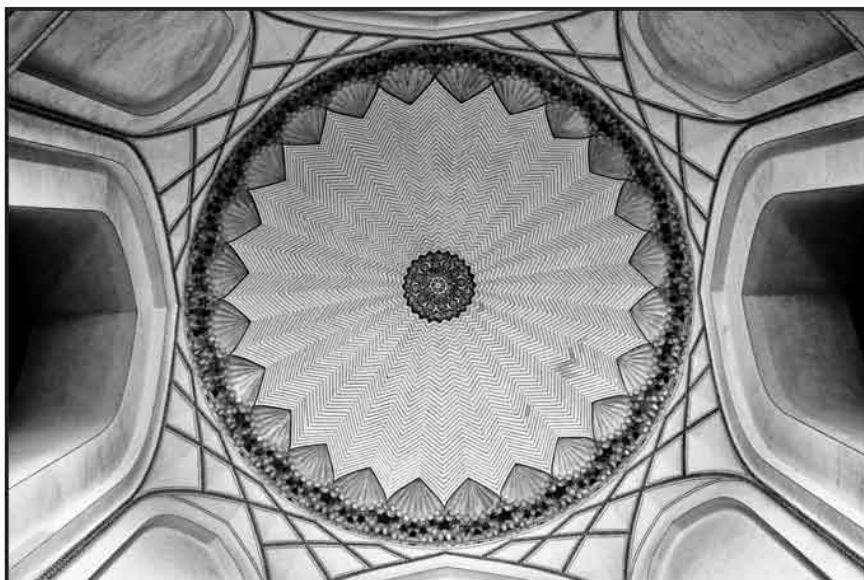
Fotografo: Subrata Biswas



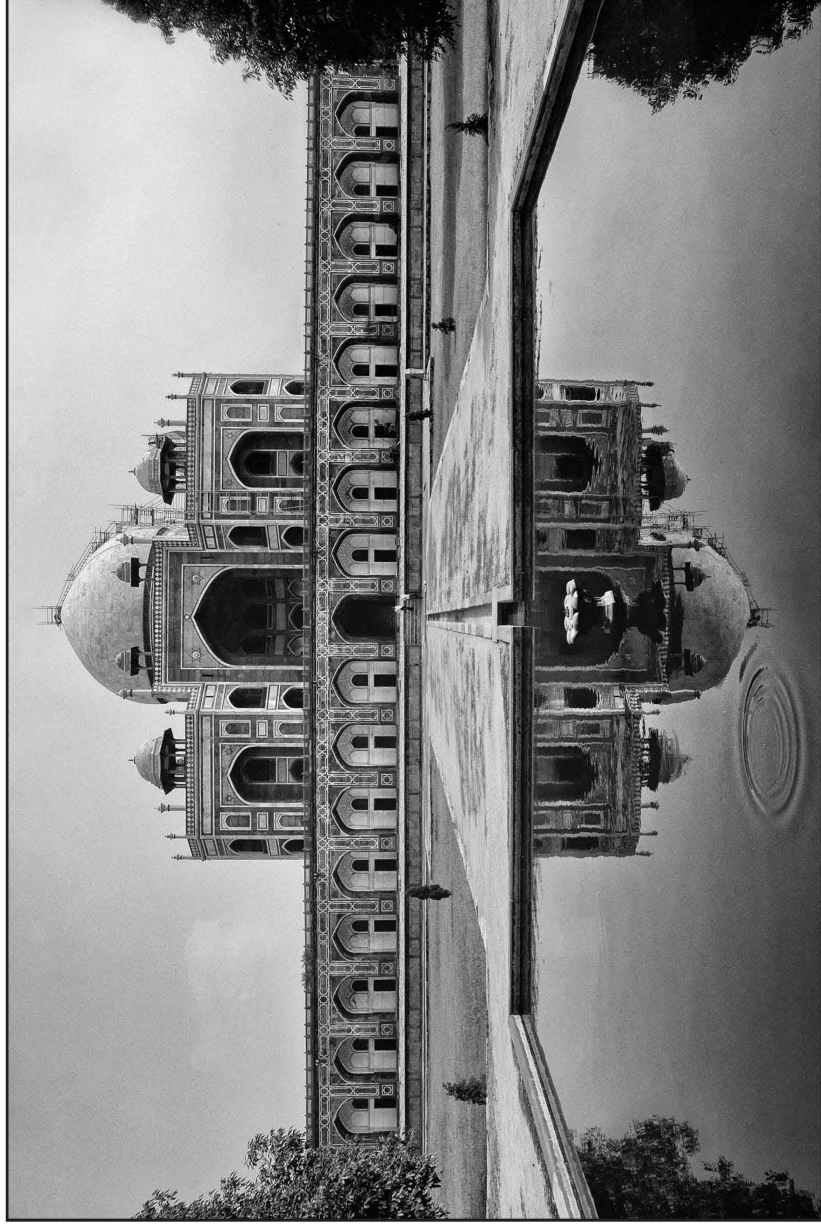
Fotografo: Subrata Biswas



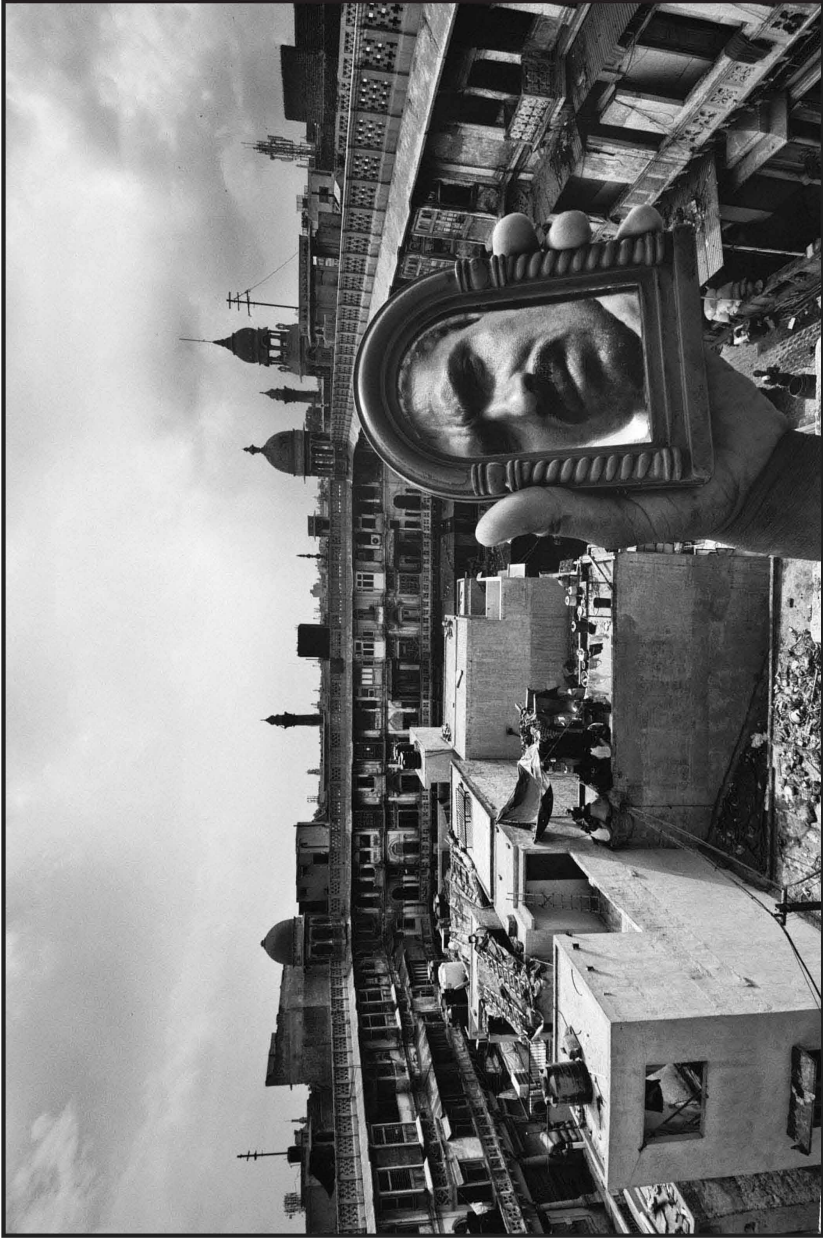
Fotografo: Subrata Biswas



Fotografo: Subrata Biswas



Fotografo: Subrata Biswas



Fotografo: Subrata Biswas

*Escupir en el hueco de la mano
Presentarse de frac en los incendios
Arremeter con el cortejo fúnebre
Ir más allá del sexo femenino
Levantar esa losa funeraria
Ver si cultivan árboles adentro
Y atravesar de una vereda a otra
Sin referencias ni al porqué ni al cuándo
Por la sola virtud de la palabra
Con su bigote de galán de cine
A la velocidad del pensamiento*

Octavio Paz
El Mausoleo de Humayun

(Fotos: Subrata Biswas)

*Al debate de las avispas
la dialéctica de los monos
gorjeos de las estadísticas
opone
(alta llama rosa
hecha de piedra y aire y pájaros
tiempo en reposo sobre el agua)

la arquitectura del silencio.*

El Balcón

(Fotos: Subrata Biswas)

*Quieta
En mitad de la noche
No a la deriva de los siglos
No tendida*

*Clavada
Como idea fija
En el centro de la incandescencia
Delhi*

*Dos silabas altas
Rodeadas de arena e insomnio
En voz baja las digo*

*Nada se mueve
Y sin embargo*

*Crece
La oleada silenciosa se dilata
Es el verano que se derrama
Oigo la vibración del cielo bajo
Sobre los llanos en letargo
Masas enormes cónclaves obscenos
Nubes llenas de insectos
Aplastan*

*Indecisos bultos enanos
(Mañana tendrán nombre
Erguidos serán casas
Mañana serán árboles)
Nada se mueve*

*Y sin embargo
La hora es más grande*

*Yo más solo
Clavado*

*En el centro del torbellino
Si extendiendo la mano
Un cuerpo fofo el aire
Un ser promiscuo sin cara
Acodado al balcón*

*Veo
(No te apoyes,
Si estás solo, contra la balastrada,
Dice el poeta chino)
No es la altura ni la noche y su luna
No son los infinitos a la vista
Es la memoria y sus vértigos
Esto que veo*

*Esto que gira
Son las acechanzas las trampas
Detrás no hay nada
Son las fechas y sus remolinos
(Trono de hueso*

*Trono del mediodía
Aquella isla
En su cantil leonado
Por un instante vi la vida verdadera
Tenía la cara de la muerte
Eran el mismo rostro*

*Disuelto
En el mismo mar centelleante)*

*Lo que viviste hoy te desvive
No estás allá*

*Aquí
Estoy aquí*

*En mi comienzo
No me reniego*

*Me sustento
Acodado al balcón*

*Veó
Nubarrones y un pedazo de luna
Lo que está aquí visible
Casas gente*

*Lo real presente
Vencido por la hora*

*Lo que está allá
Invisible.*

En los Jardines de Lodi

(Fotos: Adil Hasan)

*En el azul unánime
los domos de los mausoleos
“negros, reconcentrados, pensativos”
emitieron de pronto
pájaros.*

La Tumba de Amir Kushru

(Fotos: Adil Hasan)

A Margarita y Antonio González de León

*Árboles cargados de pájaros
sostienen a pulso la tarde.*

*Arcos y patios. Entre rojos
muros, verde ponzoña, un tanque.*

*Un corredor lleva al santuario:
mendigos, flores, lepra, mármoles.*

Tumbas, dos nombres, sus anécdotas:

*Nizamuddin, teólogo andante,
Amir Khusrú, lengua de loro.*

*El santo y el poeta. Grave,
brota un lucero de una cúpula.*

Destella el fango del estanque.

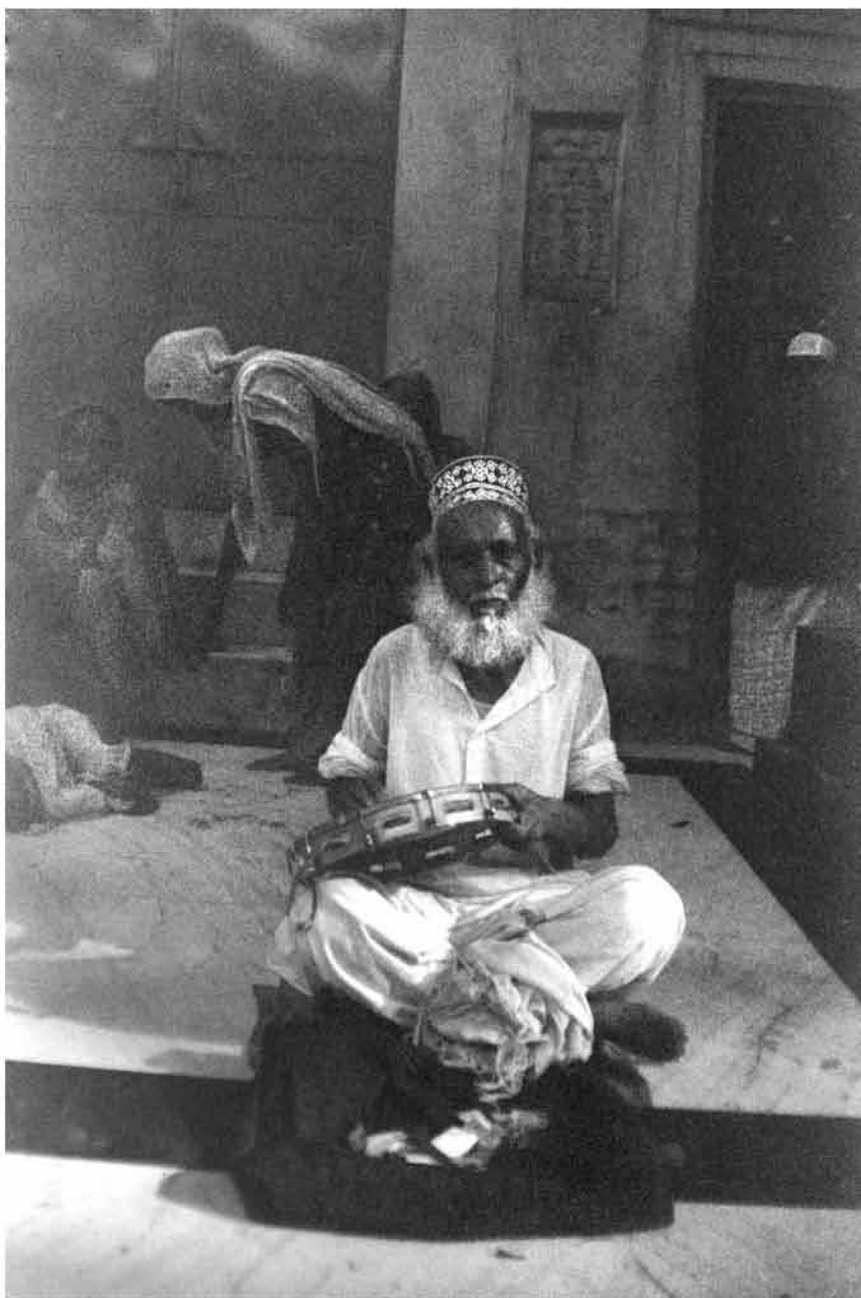
*Amir Khusrú, loro o cenizante:
cada minuto es dos mitades,
turbia la pena, la voz diáfana.*

*Sílabas, incendios errantes,
vagabundas arquitecturas:
todo poema es tiempo y arde*

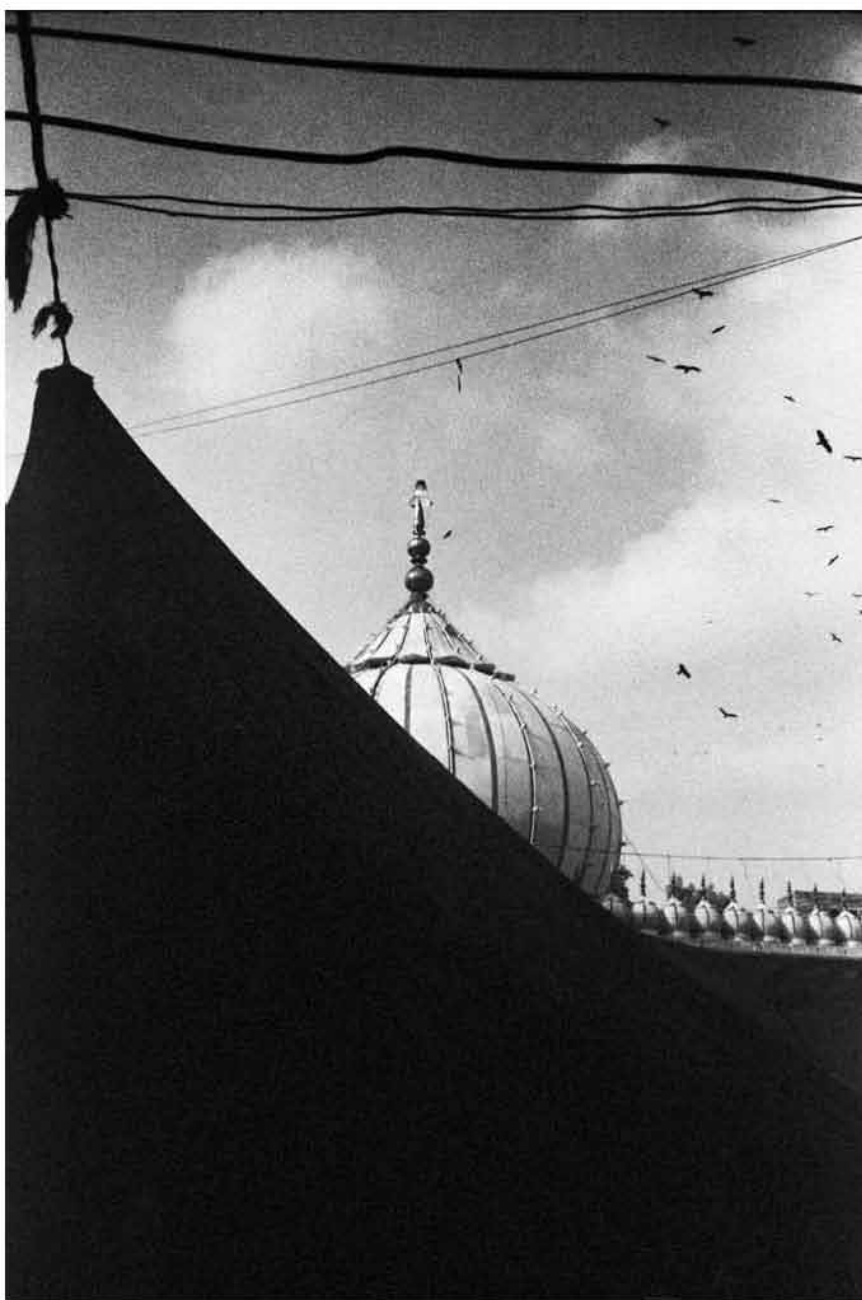
شجر پرندوں سے بھرے
 شام کو پکڑے ہیں کھڑے
 محراب و صحن، لال فصیلوں کے درمیان
 سبز زہر، ایک توپ
 ایک گلیارہ لے جاتا ہوا درگاہ تلک،
 فقیر، پھول، جذام و سنگ مرمر،
 مزاریں، دونام انکے قصے،
 نظام الدین، ذاہد رہگذر۔
 امیر خسرو، زبان طوطا
 ،فقیر و شاعر عظیم۔
 نکلتا ہوا ایک اختر گنبد سے،
 چمکتا کیچڑ تالاب کا۔
 امیر خسرو طوطا یا مینا،
 دو حصوں میں بنٹا ہوا ہر ایک پل،
 دھندلا درد، وسیع آواز۔
 روکن بھٹکتے شعلے،
 آوارہ تعمیریں،
 ہر شاعر ہے وقت آتش زدہ



Fotografo: Adil Hasan



Fotografo: Adil Hasan



Fotografo: Adil Hasan

7

Ver el Ser / *Īśāvāsyā Upanishad*, 6 (Traducción y comentario de David Rodrigo)

यस्तु सर्वाणि भूतानि आत्मन्येवानुपश्यति ।
सर्वभूतेषु चात्मानं ततो न विजिगृप्सते ॥

yastu sarvāṇi bhūtāni ātmanyevānupaśyati |
sarvabhūteṣu cātmānaṁtato na vijigṛpsate ||

“Quien ve todos los seres en el Ser
y el Ser en todos los seres, no odia.”

Quien en todo cuanto ve no ve más que a su propio Ser, a sí mismo, sin diferenciación, más allá de los cuerpos, materiales y sutiles.

Quien sólo se ve a sí mismo en todo cuanto ve.

El sí mismo, mi propio Ser, es el Ser de todo, sólo Uno y lo mismo, inmutable, indivisible, ilimitado. Felicidad. Libertad.

Igual que la naturaleza del espacio dentro del jarrón y fuera, en el espacio de la habitación, y fuera, en el espacio al aire libre, es una y la misma. La diferenciación del espacio que hacemos según los distintos cuerpos que vemos en el espacio es una ficción. Dichos cuerpos existen en el espacio y hay espacio dentro y fuera de los mismos. Pero el espacio es sólo uno y lo mismo, dentro y fuera de los objetos, la base donde los objetos existen. Así es el Ser. La Existencia misma donde el espacio y todos los cuerpos existen; la Existencia misma dentro y fuera de todos los cuerpos que existen.

Volumen 44, Número 2, 2015

El Ser no es lo que se ve –externa ni internamente– sino quien ve: la Luz misma, que brilla e ilumina. Donde no puede existir la oscuridad ni otra luz distinta a sí misma, igual que en el Sol no hay noche ni luz de Luna.

El sí mismo es Consciencia pura, permanente, y no objetos sobre los que somos conscientes, que vienen y se van como estrellas fugaces en la noche de los tiempos. Empezando por nuestro propio cuerpo-mente-alma.

El Ser:

Brilla – Es y se auto-conoce.

Ilumina – Los rayos del Ser Uno reflejan en nuestra mente-corazón particular y ahí vemos (experimentamos) nuestras propias ideas y sentimientos, nos aferramos a ellas y olvidamos nuestro propio Ser, el Ser ilimitado. Nos auto-diferenciamos y dividimos convirtiéndonos en nuestra propia sombra: nuestro ser individual, limitado, ansioso, frágil y mortal. Dividimos el espacio según los límites del jarrón, de la habitación, de la casa, etc.

Nuestra mente-corazón viaja fuera de nuestro cuerpo a través de nuestros cinco sentidos de percepción y cinco órganos de acción (del habla; manos para dar, tomar, tocar; piernas para desplazarnos; órgano sexual y de excreción) e iluminamos (conocemos, experimentamos) los objetos y los seres externos a nuestro cuerpo e interactuamos con ellos.

El sí mismo, mi propio Ser y de todo, Uno y lo mismo, es lo único que brilla (es y se conoce) por sí mismo (directamente) y siempre:

- En los tres cuerpos y más allá de todo cuerpo. Antes, durante y después de los cuerpos.

Los tres cuerpos son el material, el sutil (ideas y sentimientos) y el causal. Este último es donde la ignorancia de mi Ser

todavía no ha proyectado la ilusión del no Ser —los diferentes objetos y seres que nacen y se ven— en el Ser, pero sí oculta parcialmente el Ser. Por ello, el cuerpo causal es la semilla, la causa, de los otros dos cuerpos, sutil y material.

La mente, quien ve y recuerda (experimenta) objetos y seres diferentes, no siempre brilla (es y se conoce). En sueño profundo, cuando dormimos sin soñar, o en meditación profunda, la mente deja de funcionar y no brilla.

La Luz, la Consciencia, la Existencia, la Felicidad, no es la naturaleza de la mente-corazón, que no es más que agua más o menos turbia y turbulenta que refleja con mayor o menor imperfección la Luz misma, el Ser, la perfección.

- En los tres tiempos —pasado, presente y futuro—y más allá del tiempo. Antes, durante y después del tiempo.

Quien en todo cuanto ve mediante su mente-corazón y sus sentidos no ve sino su propio Ser no odia ni desea. El Ser, Consciencia pura, permanente, inmutable, el Ser de todo cuanto es, se conoce directamente en la cueva de tu propio corazón. ¿Qué vas a odiar y desear cuando no ves más que a tu propio Ser? ¿Qué instrumentos vas a utilizar para interactuar con el otro cuando no hay ni otro ni instrumentos en la cueva de tu corazón?

Diluye tu ego en la Vida misma que brilla en la cueva de tu corazón y que te colma evaporando las fronteras ficticias de los distintos cuerpos, riéndose de los cercos perceptibles del campo de la Vida ilimitada.

En todo cuanto ve no experimenta sino la paz, la felicidad sin causa ni condición, libre, el simple vibrar de la Existencia misma. En su cuerpo pero intocable por la limitación de su cuerpo, dentro y fuera de su cuerpo, sin nacimiento, limitación, deseo, acción, cambio ni muerte. ¿Qué va a desear quien está permanentemente colmado? ¿Comerá tierra quien ni siquiera tiene hambre?

Quien se ve a sí mismo en todo cuanto ve y quien todo cuanto ve lo ve en sí mismo es una meditación en el Ser que trasciende la dualidad, la diferenciación, la limitación, el sufrimiento, el deseo y la muerte que se experimentan mediante los sentidos y mente-corazón de nuestro cuerpo.

Cuando la sombra de tu Ser, tu mente, niega la dualidad (la realidad de la diferenciación que percibe) brilla inmediatamente su sustrato, se conoce intuitivamente la realidad de toda dualidad: la no dualidad. El Ser Uno y lo mismo, ilimitado, sin diferenciación, inmutable, pleno, libre, eterno, felicidad incomparable.

Se niega así la causa de raíz de todo sufrimiento y muerte: la limitación, irreal pero sentida (*mithyā*) hasta que sientes totalmente tu propio Ser, el Ser de uno mismo y de todo, Uno y lo mismo.

Y no hay vuelta posible a la dualidad, a la limitación, el deseo, el sufrimiento y la muerte, porque no hay ni instrumentos ni objetos (lo diferente a uno mismo).

No hay ignorancia de uno mismo. Ya no se vive la sombra de uno mismo sino la totalidad de uno mismo, la Existencia misma, lo que brilla (es y se conoce) por sí mismo (directamente) y siempre, quien ve, la Luz misma, Consciencia pura.

Ya no corremos tras migajas de placer sino que somos la fuente de felicidad del mundo entero.

Ahora, viendo desde el agujero de tu mente, sintiendo desde la ventanita de tu corazón, viviendo desde la prisión de tu cuerpo, la luz del Vedanta te ilumina la Luz sin Vedanta ni atributos, eternamente esperándote en la cueva de tu corazón. La misma Luz que brilla en todos los corazones y en el Sol que ilumina el mundo entero.

Tu propia Luz, la Luz, la Libertad, la plenitud.

OM TAT SAT “Eso es la Verdad.”

TAT TVAM ASI “Tú eres Eso.”

8

Mirabai y Santa Teresa: Dos expresiones de la mística universal

Aparajit Chattopadhyay

Como sabemos, tanto en la India como en España se ha podido observar un surgimiento del pensamiento místico en la época medieval, para el cual, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, en España, así como Mirabai y Kabir, en la India, han sido las figuras más destacadas. En este estudio, vamos a intentar a establecer una relación, tanto religiosa como literaria (dando énfasis a este último punto) entre las dos místicas: Mirabai y Santa Teresa.

Me gustaría resaltar el hecho de que las expresiones utilizadas por ambas, es decir, las metáforas y símbolos, fueron similares, a pesar de que las dos tuvieran que transitar vías aparentemente diferentes y en dos países geográficamente tan ajenos. Las palabras de Santa Teresa, quien escribió tantas páginas memorables relatando su experiencia personal, tienen también su contraparte en Mirabai. Ambas santas recurrieron a un lenguaje sencillo, evitando todo lo que pudiera confundir a las masas. De ahí este intento por realizar un estudio comparativo de las dos grandes poetisas, cuya influencia perdura en la vida cultural y religiosa de los dos países.

La teoría y práctica de la religión *vaishnava* ha sido resumida como *bhakti*. Desde el punto de vista de la experiencia religiosa, existen

Volumen 44, Número 2, 2015

puntos de similitud entre el *bhakti* y la devoción cristiana: ambos han dado nueva vida a los hombres, al facilitarles la comunión viva con Dios. Ambos, han hablado de esa experiencia como algo alegre. Es más, ambos, han roto las formas ciegas de la oración animística, del clero prevaleciente y de las convenciones ortodoxas. Ambos, finalmente, han sacado provecho de la relación directa con Dios. Tanto para el cristianismo como para el vishnuísmo, el objeto de devoción es el Dios personal. Los dos conciben la naturaleza divina como amor y sostienen que se debe cumplir la relación entre lo divino y lo humano en el amor. Para Jesús, el amor de Dios es la primera ley de la vida, y, para los fieles del vishnuísmo lo que prima es el *súmmum bonum*.

Tanto en el *bhakti* como en el misticismo cristiano existen abundantes imágenes acerca de esa relación humana para representar las cinco etapas de la experiencia religiosa. El tipo quietista de la devoción cristiana es muy conocido en todos los períodos de la historia de esa religión, y corresponde al *santa-bhakti* de los *vaishnava*. Por ejemplo, la figura de María, la hermana de Marta, a los pies de Jesús, es una clara ilustración de este tipo de experiencia religiosa. La segunda fase, llamada *dasya* (que se caracteriza por el sentimiento de esclavitud o servicio incondicional), tiene su contraparte en la devoción de Pablo, el “esclavo” de Cristo. Una vez, al lavar los pies de sus discípulos, Cristo dijo: “Yo estoy entre vosotros como el que sirve”. Este hecho revela la actitud de Jesús y de sus seguidores hacia el aspecto *dasya* de devoción.

Por su parte, en la fase *sakhya*, podemos encontrar analogía en la relación entre Jesús y sus discípulos, que se refleja en sus propias palabras: “Yo no os llamaré mis sirvientes (ya) más... Pero yo os he llamado amigos”. La devoción, en términos de la relación padre-hijo, es fundamental para el cristianismo. Según la fe cristiana, Dios es el padre eterno y todos son sus hijos. En cuanto a la fase *vatsalya*, ésta sólo concierne al sentimiento familiar hacia Dios.

Por último, la fase *madhurya* del *bhakti*, podría tener su paralelo en las prácticas místicas del monasticismo medieval, en el que se enseñaba a las monjas a considerarse esposas de Cristo.

En el siglo VI a.C., en Grecia, encontramos a Safo, la gran devota por excelencia. Santa Teresa, igual que ella, llegó a ser una mística católica. Existen otros ejemplos: en el mundo árabe observamos a Rabia. En el sur de la India, entre los místicos de Alwar, se destacó Goda. Y, el camino señalado por todos ellos todavía sigue siendo la vía para muchos otros en el mundo. Vale la pena mencionar el siguiente *pada* de Mira:

*¡Oh, Dios Mío!
Yo no conozco ninguna pena.
Me acuesto
sobre la llama de la vela
con la esperanza de la unión.*

Tal vez, en el acto de la mística no hay palabra que signifique “logro”, y, quizás, la alegría de la separación es un acto incomparable con otros, y, por eso, es mucho satisfactoria que la unión. Los místicos disfrutaban más en el ansia de esta reunión, de esta búsqueda: “La esposa del alma debe esperar con paciencia a que el divino Esposo la visite; sin embargo, la luz de la fe debe estar ardiendo en ella para aceptar al Amado divino en su corazón de corazones y para unirse con Él en su abrazo”.

En este amor, la esposa es tanto amiga como devota. Ella, al mismo tiempo que saborea ‘el amor absoluto’ del Amado, está sentada a sus pies. Su rendición es total y completa.

Tanto Santa Teresa como Mirabai poseían un carácter independiente y rebelde. La firme adhesión de ambas a sus respectivas creencias religiosas ante cualquier oposición, agregó un fervor especial a sus personalidades. Ambas renunciaron a la comodidad mundana y al honor familiar para seguir el camino de la devoción. Sus poemas, sus personalidades y sus vidas llegaron a ser ejemplos brillantes de devoción; y su entrega total a los pies de *Girdhar* –o– Él, les dieron una popularidad inmensa y un encanto eterno.

El cristianismo y el *bhakti* tienen mucho en común en su énfasis sobre la naturaleza mística y el método de experiencia devocional. El *bhakti* es primordialmente emocional, y ésta característica se desarrolla en los estados místicos, tales como el trance y el éxtasis. El tipo “*raganuga*” del *bhakti* se basa en un principio esotérico y completamente místico. Según Underhill hay tres tipos de místicos. Cada uno utiliza una clase particular de símbolos místicos. Algunos, conciben la realidad como un *lugar*, y expresan su sentimiento en términos de una búsqueda. Otros, sin embargo, la perciben como una *persona*, y piensan en términos de deseo y de relación personal. Por su parte, el tercer grupo concibe la realidad como un *estado*, y desea la transformación interior. No cabe duda de que se encuentran los tres tipos en el misticismo cristiano. Pero el segundo (que la percibe como lo personal), es el que predomina.

Para la mayoría de los místicos cristianos, Cristo es el objeto de devoción. Y las imágenes personales son el símbolo para la expresión de su *pensamiento* y *sentimiento*. Los místicos de la escuela *bhakti* pertenecen a este último grupo. Para ellos, Krishna es objeto de fe y devoción amorosa; el único objeto deseable de todas las relaciones personales. Su experiencia de *bhakti* encuentra su expresión natural en el lenguaje de la pasión humana. Los *padavalis*, que son muestras de la literatura mística del siglo XV, hablan de las seis diferentes etapas del amor entre Krishna y Radha (comparables a las siete mencionadas por Santa Teresa): El alba del amor, el envío del mensaje, el robo secreto para la reunión, el encuentro en sí, la separación final y la unión espiritual, han formado los temas de la lírica *vaishnava*. La pena de la separación de Krishna, que se conoce como “la etapa de Mathura del amor” en la lírica *vaishnava*, tiene su paralelo en lo que los místicos cristianos llaman “la noche oscura del alma”. Santa Teresa, por su parte, lo llama “la gran derelicción”. Nombre Guyon, a su vez, lo denomina “la muerte mística”. En este estado, no sólo el lenguaje de los místicos cristianos sino que también el de los concomitantes físicos, se parecen a los de los místicos vishnuitas. La etapa del *bhava-sanmilana*, que sigue a la época de Mathura, corresponde más o menos a la

vida unitiva, la tercera de las tres etapas reconocidas en el misticismo cristiano.

Los maestros de la escuela *bhakti* no dependían de una iglesia organizada. Sin embargo, hicieron hincapié en la importancia de ser guiados por un devoto genuino de Krishna. Incluso, a veces, consideraron a Krishna mismo para ello. El gran maestro vishnuita Jiva Goswami quiso proporcionar una base filosófica a la fe vishnuita. Del mismo modo, Santo Tomás de Aquino, fue el gran compilador y sistematizador, brindando unas bases racionales. Ambos ya sabían “la verdad” antes de que se filosofara sobre ella. Según Jiva Goswami “la verdad” ya está en las sagradas escrituras vishnuitas. Y, para Santo Tomás, “la verdad” se encuentra en la fe católica. Ambos personajes tienen mucho en común, en cuanto a la importancia que dieron a la experiencia mística de Dios en sus sistemas. Pero hay una diferencia; mientras que para Santo Tomás el mayor elemento de la experiencia mística es intelectual, para Jiva es emocional. Pero, para los dos, la relación mística con Dios implica un gozo, que según Jiva es en lo que consiste el amor a Dios: una experiencia emocional de uno mismo. El amor (*priti*), que culmina en los estados místicos tales como el trance y el éxtasis, es el fin más alto del esfuerzo religioso.

En el *bhakti* se aceptan las manifestaciones físicas que van unidas a la experiencia mística de un devoto, como prueba de la realización espiritual. Al valorar los mismos fenómenos el cristianismo muestra evidencias de autodomínio, miedo del exeso e intento de autocrítica, y, los ciñe a la prueba racional y ética. Tal vez, los pensadores cristianos temen la visión excesiva y sus concomitantes. Santa Teresa dijo que algunas de esas visiones proceden del diablo. San Juan de la Cruz, por su parte, dudó del valor espiritual de algunas de ellas.

No cabe duda de que existen imágenes eróticas en la mística de ambas religiones, pero difieren con respecto a su actitud hacia el elemento erótico. Mientras que en el vishtuismo se hace hincapié en la importancia del aspecto erótico del misticismo religioso, el cristianismo lo descarta absolutamente. Los teólogos cristianos han subrayado que las fuentes del misticismo erótico cristiano son básicamente no

cristianas, ya que no figuran en el Nuevo Testamento. El simbolismo de la boda deriva del Antiguo Testamento. “El cantar de los Cantares” era una colección de canciones hebreas de amor y casamiento, y esto fue utilizado más tarde alegóricamente por la iglesia cristiana. El novio de la canción fue identificado con Cristo, y la novia, con la Iglesia. Después, en la época medieval, el alma del devoto representó a la novia. Con la predicación de San Bernardo sobre los ochenta y seis sermones de “El cantar de los cantares”, surgió una nueva tendencia dentro del marco del misticismo cristiano, que dio lugar a un nuevo tipo de misticismo “que se dio besos y abrazos, yendo más allá de los límites del misticismo cristiano”. El uso del simbolismo de la boda por parte de los místicos medievales, no era un uso propiamente erótico, ya que la mayoría de estos místicos estaban constituida por ascetas renunciantes. Tanto en el *bhakti* como en la mística española el simbolismo se deriva de la boda.

Se dice que el *bhakti* carece de virilidad intelectual. En respuesta a ello puede decirse que esto no es cierto, y que los grandes maestros como Rupa Goswami, Jiva Goswami, Sanatan Goswami y muchos otros, siempre trataron de aclarar el sentido de las sagradas escrituras a base de razonamientos. Es muy parecido a los intentos de Fray Luís de León o San Juan de la Cruz, pero, sin embargo, la mayoría de los maestros de *bhakti* tenía más interés en mejorar su propio estado espiritual que en probar su credo metafísico.

9

Mahesh y Cordera: Un puente de suspiros

Anindita Roy

Se trata de dos protagonistas de dos cuentos de dos mundos muy distintos. También pertenecen a distintos tiempos y muy incomparables trasfondos socio – culturales. Pero ambos por casualidad tienen su destino común. Son dos animales, domesticados, el primero del título es un buey y el segundo es una vaca.

Me refiero a un cuento bengalí de Sarat Chandra Chattopadhyay ‘Mahesh’ y a ‘¡ Adiós, “Cordera”!’ un cuento de Leopoldo Alas ‘Clarín’ en español. Ambos cuentos tienen como protagonista central un animal domesticado y la trama rodea cada uno de los dos animales mostrándonos un perfecto escenario socio- cultural- político de la época y de la psicología humana eterna.

Como he mencionado antes que los dos cuentos son de dos mundos totalmente distintos pero al fondo se los une un hilo de conectividad, lo de la emoción muy profunda, lo trágico destino de ambos protagonistas y un suspiro que exhale el lector por ellos. Antes del cruel fin que enfrentan los dos animales, disfrutaban el amor y el cariño lo que merecen ambos de sus amos respectivamente. Los dos autores pintan sus relatos con una sensible fluidez de sus pinceladas de palabras.

Sarat Chandra Chattopadhyay (1876 – 1938), un escritor bengalí del principio del siglo XX, un retratista de la sociedad rural de Bengala, aquí la existencia de la raza y la casta de la época era muy fuerte.

Volumen 44, Número 2, 2015

En este cuento ‘Mahesh’, Gafur, un pobrísimo labrador marginado musulmán, vive en una pequeña aldea que se llama Kashipur, bajo el dominio de un terrateniente brahmán todo poderoso. Gafur vive en una pequeña casita del techo roto en una esquina del pueblo con su hija Amina y su buey viejo Mahesh. Mahesh es como el hijo suyo, dice Gafur, que le servía mucho en su trabajo laboral en el campo pero ahora es viejo y no tiene el poder físico, además su amo no le puede dar de comer lo suficiente por su mera pobreza, aunque a veces intenta hacerlo, dándole algunas de las escasas pajas desde el techo de su casita en escondida porque su hija aunque de corta edad, tiene diez años, ya sabe que el techo se va a caer en cualquier momento si su padre lo hace y por eso se lo prohíbe siempre. En el pueblo ya no hay campo para pastorear, el terrateniente se lo ha vendido para ganarse más dinero.

Gafur, avergonzado y dolorido por su incapacidad de hacer algo, acaricia a Mahesh contándole su mala suerte y agradeciéndole al este animal y Mahesh lo disfruta silenciosamente. Era la época de sequía y Gafur tiene muy poca paja que alimentar a Mahesh porque el terrateniente se lo ha quitado la mayor cantidad como deuda de la temporada pasada. Así él se lo pide al sacerdote brahmán del pueblo que le dé una pequeña cantidad de paja como préstamo, sólo para Mahesh y le asegura devolverlo comoquiera posible. Pero el sacerdote lo rechaza burlándole muy irónicamente, diciendo que Gafur ha cometido dos pecados muy graves, el primero, siendo un musulmán puso el nombre de un dios hindú a su buey y el segundo, no le da suficiente comida. El sacerdote no vacila a denominarle a Gafur como un ‘carnicero’. Al oírlo Gafur llora dolorido, murmurando a Mahesh: “Ellos tienen mucho, muchísimo pero no da nada nunca.” (Pág.316).

Con un poco arroz que tiene en su puño, Amina maneja cocinar sin malgastar el agua hervido con arroz, Gafur pretende de tener fiebre y no comer arroz y soluciona de dar de comer su parte a Mahesh, este truco muy fácilmente se entienden entre el padre y la hija pero ella no protesta. Ambas protagonistas nos dan un ejemplo muy raro de la humanidad y el amor que se sienten por aquel animal.

‘¡Adiós, “Cordera”!’- de Leopoldo Alas ‘Clarín’ (1852–1901), escritor español, tiene el trasfondo aldeano en el Norte de España, Provincia de Asturias. La familia en que pertenece Cordera, la vaca, consiste de tres personas, el padre, Antón de Chinta y dos hijos suyos. La madre de estos niños es ya difunta, murió del hambre y de trabajo.

Clarín comienza el cuento con una calma aparente, el trasfondo nos da una sensación de tranquilidad y paz y simplicidad de la vida rural española de la época : “¡Eran tres, siempre los tres ! Rosa, Pinín y la Cordera.” (Pág. 9). La fiel amistad y el amor profundo entre ‘los tres’ se reflejan en la frase. Los hijos gemelos pasan sus días sin ninguna preocupación en el prado del pueblo con la Cordera, su vaca, la criatura más tranquila de todos. Parece que tiene más experiencia de la vida que los niños. Es una aldea remota pero sí que tiene un toque de la modernidad y la tecnología, se refiere a ferrocarril y un poste telegráfico, el ferrocarril que al principio había traído un poco revuelto en la vida de estas tres almas pero con el tiempo transcurrido todo se ha ajustado con el ritmo de la vida cotidiana del pueblo y el prado Somonte y sus representantes aquí.

Clarín con mucha pasión nos narra cómo la Cordera les sirve en sus juegos, goces a Rosa y Pinín y también cómo en tiempos difíciles ellos la cuidan a llevarla a los mejores lugares para que se alimente bien : “Amaban Pinín y Rosa, a la Cordera, la vaca abuela, grande, amarillenta cuyo testuz parecía una cuna. La *Cordera* recordaría a un poeta la *zacala* del *Ramayana*, la vaca santa; tenía en la amplitud de sus formas, en la solemne serenidad de sus pausados y nobles movimientos, aires y contornos de ídolo destronado, caído, contento con su suerte, más satisfecha con ser vaca verdadera que dios falso”(Pág. 12). El autor escribe muy suavemente cómo los dos hermanos facilitan a escondida a la cría recién nacida de la Cordera para que beba la leche. La narrativa de Clarín nos da un sentimiento de la paz y una satisfacción de la vida. No podemos ni imaginar hasta aquí qué suerte espera para la Cordera.

Al otro lado, vemos que Gafur debe dinero al cambio de su único utensilio metal para salvar Mahesh de la comisaría porque si

no, tras tres días la comisaría podría vender el buey al mercado a los carniceros. Es que, Mahesh, desatándose, huye de la casa en busca de la comida y se metió en el jardín de un vecino, y este vecino quien es muy conocido por su respeto a la religión hindú, se le había entregado al buey a la comisaría. Muy harto Gafur esta vez decide vender este animal al cliente, acepta dos rupias como el pago adelantado, pero a la hora de entregarle a Mahesh, tras recibir todo dinero, él de repente cambia su mente y tira todo el dinero al suelo y se furia mucho, ofendiendo a los dos clientes, quienes adivinan que tal vez Gafur lo hace para aumentar el precio por la res y el piel, pero nosotros, los lectores entendemos bien que de verdad Gafur no lo hace por precio, sino para no alejarse a Mahesh por amor y cariño. Y por eso él soporta todo castigo y la humillación lo que el terrateniente le hace soportar por su ofensa del intento de vender Mahesh a los carniceros! Gafur llega a casa, pide comida al vecino para Mahesh y lo logra y le da de comer al buey con mucho cariño.

Fue el mes más fuerte del verano. Al volver a casa al mediodía, tras un trabajo duro y teniendo un fuego en su estómago, Gafur pide la comida a su hija, olvidando que no había nada de arroz en casa. Perdiendo toda la razón, él culpa a su hija comentando que ella come muchas veces y todo, sin pensar en su padre viejo. Después le pide agua para beber pero desgraciadamente tampoco lo había en casa, al saberlo Gafur no podía controlarse, él le dio una bofetada a su hija inculpable. Sharat Chandra aquí destaca el problema gravísimo de la época, los sistemas de la casta y la intocabilidad, siendo musulmana, Amina, la hija no tiene el acceso al escasa agua del pueblo, ella tiene que pedirlo a los demás para obtenerlo y tiene que esperar largas horas hasta alguien se lo dé por misericordia.

Ella se va a traer el agua, llorando. Gafur se arrepiente mucho por su tratamiento con su única hija, sin madre, humilde, trabajadora

e inculpable, mientras el criado del terrateniente viene a su casa para llevarle al amo porque Mahesh, esta vez, escapado de casa, ha arruinado su jardín de flores, el arroz en proceso de secar y al fin, la más fuerte culpa es, ha herido a la hija menor del terrateniente. Gafur, muy enfadado le niega al ir enseguida, comentando que él no es ningún criado suyo, que paga el impuesto para vivir en el pueblo y que todo está bajo de la reina (se refiere de la reina británica). Pero él tenía que ir al amo y volver con signos y dolor del castigo en todo su cuerpo. Él ya ha perdido la sed y el hambre, pero lleva en su adentro un ardiente fuego de rabia y humillación.

De repente se oyó la voz aterrorizada de su hija y él salió rápidamente desde la casa y vio a Amina caída en el patio y su cántaro roto y Mahesh está bebiendo todo el agua derramado. Al instante, Gafur se volvió loco y le dio a Mahesh un ataque con toda fuerza con la yunta suya y la bestia, se le salió su último respiro, unas gotas de sangre de la oreja y unas gotas de lágrima de los ojos salieron en aquel momento. “¿Qué has hecho padre? ¡Ha muerto nuestro Mahesh!” (Pág. 321) – Amina lanzó un grito lagrimado. Mahesh murió en la mano de su amo. Gafur, por el acontecimiento se volvió como una piedra mirando a los ojos negros abiertos de Mahesh. Un cierto tremendismo de la narrativa es evidente aquí.

No tardó mucho tiempo en difundir esta noticia de la muerte de Mahesh, llegaron unos carniceros a la casa de Gafur para llevar el buey matado, Gafur tembló tremendamente de miedo al ver las cuchillas afiladas en sus manos y se metió su cabeza entre las rodillas y se sentó inmóvil. Los vecinos adivinaron y charlaron que esta vez el terrateniente iba a castigar a Gafur durísimo pero Gafur se quedó como una piedra.

Al fin, vemos a Gafur, saliendo de la casa con su hija en la medianoche, dejando la casita y todo lo que poseía, era de poco valor,

un utensilio de metal, para que eso sirviera el gasto del ritual final de Mahesh, se marcharán con destino a un tal Fulbere, para trabajar en la fábrica de yute. A su hija Amina, se le sorprendió mucho porque antes a pesar de tanta pobreza su padre siempre solía negarse de ir allí, porque ni la religión ni las mujeres fueran seguras allí. Antes de marcharse, al cruzar el árbol donde solía atar al Mahesh, Gafur se deshizo en lágrimas, mirando al cielo, lleno de estrellas, le pidió al dios: “Alá, castígame como quieras pero mi Mahesh murió con la sed, no les perdones a ellos, los quienes le quitaron las cosas tuyas, las hierbas de la pradera y el agua; nunca jamás perdonas sus culpas”. (Pág. 321).

Pues, aunque Antón de Chinta, un día llevó a la Cordera al mercado para venderla pero puso un precio tan alto para que nadie la quiera comprar. ¡Qué similitud del intento se ve en los dos amos para proteger sus queridos animales! Pero muy pronto la pobreza vence el amor. El Sr. Antón tiene que venderla a un contratista de carne al justo precio. Los dos hermanos al saberlo, se inquietan mucho y la acariciaron a la Cordera por última vez. Aquel día Antón, ya poco borracho, apreció mucho la vaca, por la cantidad de su leche, su labor, olvidando que se la llevan por la res y la piel. Con lágrimas los amos la dieron ‘Adiós’ a la Cordera. Al día siguiente el ferrocarril llevó a la vaca a su destino, Rosa y Pinín por primera vez odiaron el ferrocarril. “Y Rosa y Pinín miraban con rencor la vía, el telégrafo, los símbolos de aquel mundo enemigo, que les arrebatava, que les devoraba a su compañera de tantas soledades, de tantas ternuras silenciosas, para sus apetitos, para convertirla en manjares de ricos glotones...” (Pág. 18)

Y pasaron muchos días, Pinín ahora se va al servicio del rey, ha brotado la Guerra Carlista y todos los mozos se van a luchar sin saber por qué y para qué. Y se le lleva al hermano de Rosa el mismo ferrocarril lo que ya había llevado a la vaca al mismo destino de la matanza, Rosa, sola y dolorida, lagrimada puede escuchar ‘Adiós’

a todas partes- “El viento cantaba en las entrañas del pino seco su canción metálica. Ahora ya lo comprendía Rosa. Era canción de lágrimas, de abandono, de soledad, de muerte. En las vibraciones rápidas, como quejidos, creía oír, muy lejana, la voz que sollozaba por la vía adelante: ¡Adiós, Rosa! ¡Adiós, Cordera!” (Pág.19)

En fin, la tragedia que se demuestra en ambos cuentos no es igual. Pero se ha hecho notar la existencia de elementos temáticos comunes que aparecen en los dos cuentos, el amor, la incapacidad, la pobreza, el rendimiento a la circunstancia fuera de control del ser humano, el desplazamiento, la inseguridad de la vida y el destino desconocido. Los dos protagonistas centrales muertos no mueren en la memoria de sus queridos amos y en turno, de los lectores y merecen un suspiro, quizá unos momentos silenciosos de pensamiento sobre los dos animales que son tan distintos y a la vez tan parecidos.

Según un crítico de Clarín: “En sus escritos literarios tiene presentes las diferencias sociales y, a veces, describe la cólera de los desheredados. Los niños de su bello cuento ‘Adiós, Cordera’, dicen cuando ven pasar a su vaca camino de matadero: “Carne de vaca para comer los curas, los señores, los indianos.” Pero todo parece indicar que el autor da por hecho que las cosas van a seguir como están y que el sufrimiento de la familia va a prolongarse sin remedio.”(pág.307, *El pensamiento de Leopoldo Alas “Clarín”*).

Se nota la misma opinión de un crítico de Sarat Chandra: “De verdad, los cuentos como ‘Mahesh’ o ‘Avagir swarga’, es la voz alta de protesta del autor contra esa sociedad glotona y enferma.” (pág.136, *Bangla Sahityer Itihas-Katha*).

Además, “Gafur es el representante de los paisanos de Bangala, a los quienes, se les obligaron vivir la vida pobre, desfavorecida, y explotada.”(pág. 126, *Sarat Chandrer chintajagat O tanhar sahitya*).

Bibliografía

- Bandopadhyay, Asit Kumar. *Bangla Sahityer Sampurno Itibritta*, Modern Book Agency Private Limited, Kolkata, 1971
- Bandopadhyay, Shyamsundar. *Sarat Chandrer chintajagat O tanhar sahitya*, G.A. Enterprise, Kolkata, 1979
- Chattapadhyay, Sarat Chandra. *Collected works of Sarat Chandra, The Birth Centenary Edition, Third Part*, (Pág. 315–321), Sharat Samity, Kolkata, 1980
- Choudhury, Bhudeb. *Bangla Sahityer Itihas-Katha*, Dey's Publishing, Kolkata, 1988
- Clarín, Leopoldo Alas. *¡ADIÓS, CORDERA"! Y OTROS CUENTOS*, (Pág. 9-20), Editorial Espasa, Madrid, 1987
- García, Luis San Miguel. *El pensamiento de Leopoldo Alas "Clarín"*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1987

10

Poemas

Carmen Ruiz de Apodaca

ARS POETICA

*No manifestar
No opinar
No decantarse
Ser completamente libre
No ser uno
Ser la palabra
Llegar a lo esencial
Prescindir del discurso.*

I

*Luna de verano en la oscuridad del cielo
que se vuelve cielo en la oscuridad de la luna,
en la arena que es cada grano,
en cada grano que es el mundo alrededor de otros mundos
que te atrapan y se transforman en otros semejantes
a todos y a ninguno.*

*Todo es todo y se va transformando en lo demás
que también soy yo y vosotros*

Volumen 44, Número 2, 2015

*que sois la transformación de otros
que siguen en otro mundo que nace y muere
y se disuelve en lo demás que todavía no es sino está siendo
que vuelve a empezar de su nada que es ya otra cosa.*

*La arena se hace polvo que aspiro
y entra en mis venas convertida en otra cosa
que llega a todos lados, que penetra,
que abarca todo y vuelve a empezar siendo otra cosa,
siendo relámpago y gusano en un mismo no-tiempo
en un mismo no-espacio circular
de instantes circulares sin figura.*

*Y repiten la sucesión sin descanso impregnando
en cada instante todo mi ser, todos los seres
que están siendo en ese instante
que vuelve a serlo todo,
que vuelve a no ser nada
para volver a ser cualquier cosa.*

*Húmedo viento de agua que empapa con cada gota
la mirada y nubla la vista en otros lugares
todavía lejanos que se aproximan desde el infinito
y me llevan hasta él.
Y me baño en ese caos de infinitud,
me moja los labios que no son los mismos
me atrapan las algas por los pies y se enredan
en mis dedos los dedos de las algas
y noto cómo me absorben y me hundo,
voy cayendo sin cesar esperando el fondo
y no hay fondo al que llegar, sigo cayendo,
me pierdo en lo absurdo
y las voces se hacen ecos
de las risas de otro
que me mira
desde lejos*

*desde fuera
desde otro lado.
Espera de miedo en el umbral del círculo:*

II

*Cada despertar es un nacimiento
un brusco desalojo del lugar líquido
un exilio forzoso
un tránsito traumático
entre espacios vacíos.*

*Desnudos y a tientas
palpamos la sombra
del último sentido,
la espalda de un yo
animado en otra galaxia
que se aleja como un rayo
hacia el olvido.*

*Las tres dimensiones
se imponen como
pesadas losas
de un templo que me invade.*

*Y aún no sé quién soy.
Hay que recomponer los pedazos
y armar el puzle del lenguaje
que da nombre y coordenadas
a este cuerpo muerto
que aún no sabe,
no quiere saber
qué es el lenguaje.*

*Y el día se anticipa
como un ciclón de piedras*

*que me arrastran
al ruido de la orquesta
cotidiana que amenaza
prender mis telarañas
y vaciar el mar donde nadaba.*

III

*Hay que hacerlo todo en miniatura
El poema nada en un espacio diminuto
Lo concreto de las cosas está perdido
En el mercado de las pulgas
Que es el lugar de lo pequeño.
¡Qué paradójico asombro nos invade ante lo grande!
Nada que envidiarle al abismo de lo leve
Que en su fugacidad trastorna
El orden de las cosas
Irrumpe silencioso en medio de titanes
Solo el más débil de los ángeles
Tropieza en el camino de la inercia
Y funda el imperio pronunciado por la risa
(El arte de lo pequeño requiere el compromiso del humor)
Deja lo pequeño huellas imborrables
Que borran con su paso pedazos de la historia.
Pide lo pequeño su lugar en el mundo
Ante la invasión ruidosa del todo compacto.
Querrá lo concreto soplar sobre las sombras
Y despojar a los hombres de sus nombres
Acariciar convulsa su existencia
Y tatuarles el lienzo de la memoria*

Rakeesh

*Uno más, del montón.
De ese montón de astros lejanos
Que configuran galaxias
Con túnica naranja
Esbelta y descolorida
El cabello negro en dos pañuelos enrollados
Igualmente ajados
Barbas desbaratadas que envejecen
Y forman la unidad del tiempo
Como todos los demás
Alimentándose del bosque y de la mente
Concentrando poder para uno solo
Vagando sin rumbo acabó en nuestro rumbo
Baba Rakeesh se enamoró
Cayeron las meditaciones y los silencios
Las austeras rutinas se fueron amoldando
A nuestros ritmos
Los principios se volvieron secundarios
De camino a Laxman Jula
Cogiendo mi mano infantilmente
Desaprendiendo en mis ojos
Toda una vida de retiro
Despilfarrando energía en palabras fronterizas
Esa sonrisa, ese juego de amor
Esa inquietud en su mirada estable
La curiosa vitalidad humana
Lo desnudó de estrella
Dejando de ser uno más
Para identificarse plenamente entre el montón.*

Una aclaración

*Yo no soy poeta
Ni sé de la muerte
Más de lo que los poetas de otras eras
Cantaron a su vuelta del Averno.*

*No soy poeta
Ni sé de poesía
Más que cualquiera de ustedes
-si es que hay un "ustedes"-.*

*No he leído mucho,
No lo suficiente
Para amar la poesía
Solo para admirar esos
Artefactos llamados poemas
La verdad fundada en algún verso,
El sincero sentir de un ser anónimo
Llamado poeta,
El despojo total del yo enajenado
Creando en la honestidad un monumento.*

*Yo no soy poeta,
No me tomen ustedes demasiado en serio
-si es que hay "un ustedes"-.*

Nuestro Colaboradores

Fernando Diez

Orientalista y experto en filosofía, orientalismo y mística ha participado en multitud de congresos y universidades, así como en más de una treintena de apariciones en TV española, canaria y valenciana. Organiza e imparte cursos sobre filosofía india, meditación, musicoterapia y transformación personal.. ha dirigido cursos en el **Centro Internacional de Estudios Místicos de Avila**, (“Música y espiritualidad”, mayo 1995) y ha fundado, y dirigido anualmente, el Congreso “**Pastrana: música, arte y mística**”, (1994-2009). Ha publicado diez libros: *Física mística*, (Edad, 1990), *India: historia de una búsqueda*(Grupo Libro, 1994), *Música mística y trabajo interior* (Mandala, 1994), *El asceta* (Mandala, 1995), *Varanasi junto al río* (Mandala, 1998), *El legado de la India*(Mandala, 2005), *En busca de los límites* (Martinez Roca, 2005), *El laberinto de la espiritualidad* (Dédalo, 2006), *El ser en la palabra: “Sutras de la Alcarria”*, Amargod, 2007) y *Física para místicos, mística para físicos*, Ellago, 2009. También ha colaborado en los libros, *La mística en el siglo XXI*, de editorial Trota y *Psicología Transpersonal*, Kairós. En otoño de 2013 saldrá su último libro, *Ciencia y consciencia, el paradigma cuántico y la búsqueda espiritual*, Editorial Kairós.

Pablo Noreña Garcia

Es licenciado en Derecho por la Universidad de Salamanca y Master en Relaciones Internacionales por la Escuela Diplomática de Madrid. Actualmente trabaja en la Embajada de España en Nueva Delhi y antes, en las Embajadas en Túnez y Oslo. Durante 3 años estuvo contratado como experto en la Oficina de Derechos Humanos del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid donde participó en las delegaciones españolas en la Unión Europea y Naciones Unidas. También es profesor colaborador en el Instituto Cervantes de Nueva Delhi.

Volumen 44, Número 2, 2015

Juan Luis Salcedo Miranda

Periodista y alpinista.

Nuño Aguirre de Fernández

PhD en Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Madrid. 2012. Poesía publicada: 2009: *Tres Elogios*, IX Premio de Poesía de la Universidad Autónoma de Madrid. 2009: antologado en la colección del Festival de Poesía Voix de la Mediterranee (Lodeve, Francia). 2013: *Itinerarios*, aparecerá este año en editorial Amagord.

Manjula Balakrishnan

Profesora, traductora y autora de varios libros sobre la cocina india.

Subrata Biswas

Subrata Biswas es un narrador visual asentado en Kolkata. Estudió ingeniería informática, pero se inclinó hacia las artes visuales ya desde sus días en la escuela. Después de trabajar en una empresa de informática, abandonó el trabajo para dedicar más tiempo a la pintura y la fotografía. Cree firmemente en los nuevos medios y trabaja más allá de las plataformas tradicionales. Sus historias fotográficas se ha publicado en diversas publicaciones impresas y digitales como *Mint*, *Hindustan Times*, *Fountain Ink*, *Sunday Gurdian*, *Enterpreuner*. Como freelance, ha realizado trabajos para Greenpeace, AP y Reuters. Actualmente trabaja en el *Hindustan Times*.

Adil Hasan

Adil es un fotógrafo asentado en Nueva Delhi, que estudió fotografía en Auckland, Nueva Zelanda. Mientras vivía allí, empezó a estudiar el entorno de la gente con la cual se sentía de alguna manera identificado. Estos eran estudiantes o profesionales solteros que vivían en pequeños apartamentos y casas de una ciudad urbana hacinada (como si de una mina se tratase). Quiso estudiar el impacto que habían tenido en los espacios que habían elegido para vivir, tratando quizás de encontrar y definir la delgada línea que separa cuando son los espacios comienzan a influir en las personas.

Natasha Hemrajani

Fotógrafa independiente asentada en Mumbai, ha trabajado como fotoperiodista durante tres años para *The Hindustan Times*, y como foto editora para la revista internacional de moda, *Grazia*. Algunos de sus

trabajos han sido publicados en *BBC Top Gear*, *Harper's Bazaar*, *Marie-Claire*, *The Sunday Times UK*, *Elle*, *Beautiful People*, *The Brunch Quarterly*, *Ideal Homes & Gardens*, y *Better Photography*.

Ronny Sen

Fotógrafo independiente asentado en Kolkata, ha trabajado con algunos de las más grandes publicaciones nacionales e internacionales y ganado una plétora de premios de organizaciones como *National Geographic Magazine*, *Sony World*, *Shoot Nations* de la ONU, *The Forward Thinking Museum*, *Powerhouse* y *The Lonely Planet Magazine*. Dos de sus trabajos más reconocidos son las historias “No respire” e “Historia de tres habitaciones”.

David Rodrigo (Āchārya Jijñāsu)

Su especialidad es filosofía india. Ha estado más de seis años estudiando tradicionalmente en Rishikesh las escrituras originales del *astika-darshana* y muy especialmente *Advaita Vedanta* Sankhya y *Yoga Sūtras*. Desde hace un año enseña un programa de estudio tradicional de las escrituras en Madrid (<http://www.ashtanga-yoga-alcobendas.es>): *Sāṅkhya Kārikā*, *Yoga Sūtras*, *Viveka Chūdāmani*, *Bhagavad Gītā*, *Upanichads* y *Brahma Sūtras*. Escribe para revistas especializadas como www.yogaenred.com, etc. Era periodista y coordinador de cooperación internacional al desarrollo.

Aparjit Chattopadhyay

Profesor asociado [jubilado] e hispanista de CSPILAS, JNU.

Anindita Roy

Investigadora en el ámbito de la literatura latino-americana, CSPILAS, JNU.

Carmen Ruiz de Apodaca

Filóloga y traductora, poetiza y ensayista. Fue la ganadora del Premio Nacional de traducción literaria Francisco Ayala en 2009. Es la traductora del escritor italiano Massimo Rizzante, autor que ha inspirado su primer documental recientemente presentado en México. Actualmente es profesora colaboradora en el Instituto Cervantes de Nueva Delhi.



Indian Council for Cultural Relations
भारतीय सांस्कृतिक सम्बन्ध परिषद्